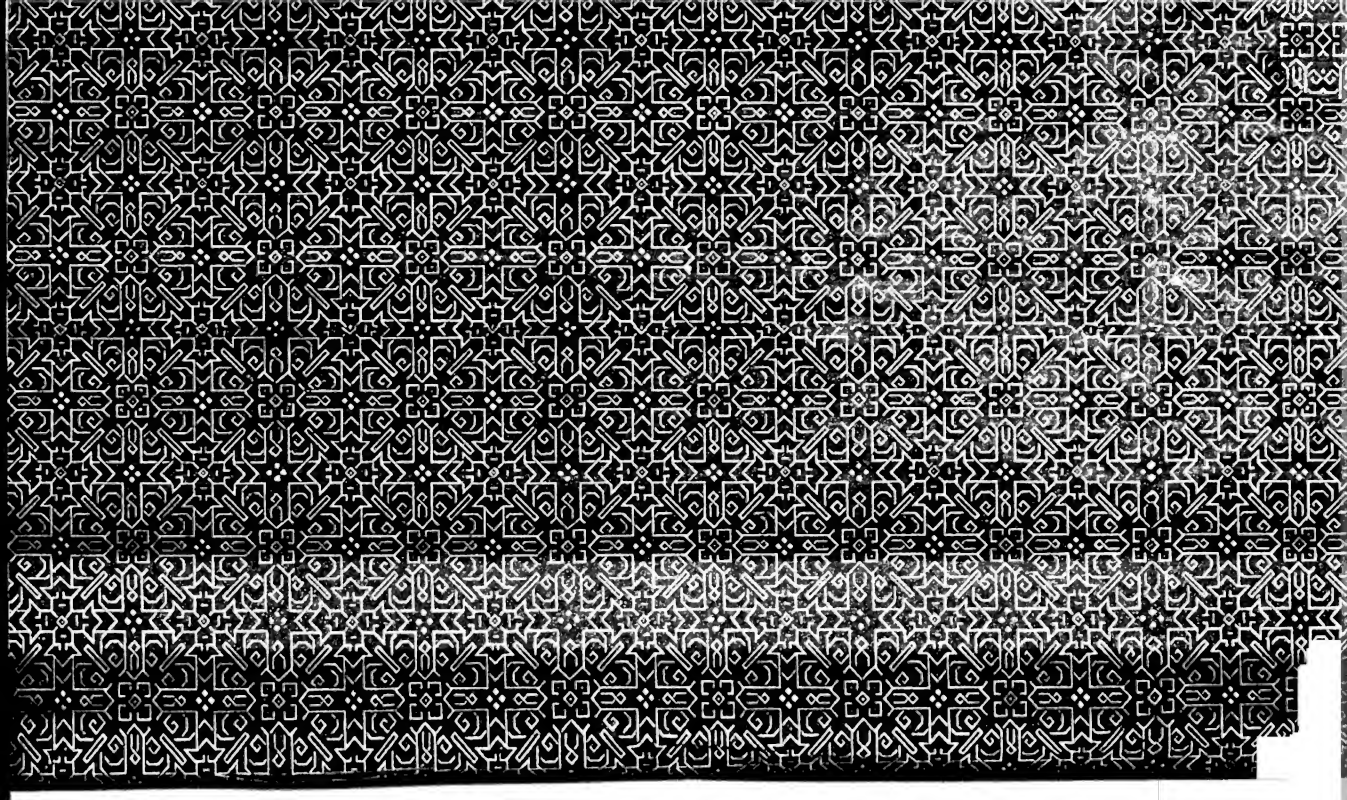
Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

Vorlesungen

über die

Geschichte des deutschen Theaters.

Digitized by Google

Digitized by Google

Vorlesungen

über die

Geschichte des deutschen Theaters.

Von

R. E. Prutz.

Berlin.
Verlag von Duncker und Humblot.
1847.

Digitized by Google

34587

Digitized by Google

PN2641
P7

Vorwort.

Die nachstehenden Vorlesungen sind im letztvergangenen Winter zuerst in Berlin, dann, in Folge freundlicher Einladung, auch in meiner Vaterstadt Stettin gehalten worden: beide Male vor einer zahlreichen und ansehnlichen Zuhörerschaft.

Ob ich jetzt Recht thue, sie, den vielfach an mich ergehenden Aufforderungen Gehör gebend, durch den Druck zu veröffentlichen?

Wenn das gedruckte Buch so glücklich ist, ein ähnliches Publikum zu finden, wie die gesprochenen Vorträge, gewiß. Ich meine damit nicht bloß die Nachsicht und Theilnahme, die mir von meinen Zuhörern geschenkt worden: ich meine vor Allem die Zusammensetzung des Publikums. Es ist kein Buch für Gelehrte: wennschon ich mir allen Ernstes schmeichle, daß auch der Literarhistoriker von Fach es nicht völlig ohne Nutzen in die Hand nehmen wird.

Inzwischen war mir dies nur etwas Beiläufiges; meine eigentliche Absicht ging vielmehr dahin, den Versuch zu machen, in wie weit auch das größere Publikum, die Masse der Gebildeten, die bei uns von den Gelehrten leider nur noch allzustrenge geschieden ist, sich möchte für die wissenschaftliche Behandlung eines Gegenstandes gewinnen lassen, welchen sie gewöhnt ist, nur aus dem Standpunkte der Neugier, des müßigen Zeitvertreibes zu betrachten — und der doch einer tiefer gehenden Behandlung vor vielen so würdig wie bedürftig erscheint. Ob und wie weit dieser Versuch mir gelungen, darüber werden berufene Richter, wird vor Allem das Publikum selbst entscheiden. Immerhin, bei der außerordentlichen Armuth unserer Literatur an derartigen Werken, dürfte vielleicht schon der Versuch an sich ein Ding sein, das, wenn nicht Anerkennung und Aufmunterung, so doch vielleicht Nachsicht verdient.

Digitized by Google

Der Abdruck ist, der Hauptsache nach, wörtlich, wie ich die Vorlesungen gehalten; nur einzelne Partieen, wo beim mündlichen Vortrage die Zeit mich zu einer unverhältnißmäßigen Kürze genöthigt hatte, habe ich nachträglich durch ausführlichere Behandlung mit dem Uebrigen in Einklang zu bringen gesucht. Dadurch, sowie durch eine etwas veränderte Eintheilung des Stoffes, hat sich auch die Zahl der Vorlesungen um eine vermehrt. — Daß ich dabei über die neueste Zeit weniger ausführlich gewesen, als vielleicht Mancher erwartet, wird dennoch, hoffe ich, bei Allen denen Billigung finden, welche wissen, mit welcher Vorsicht, zumal bei einem Gegenstande, wie dieser, die Würde der Geschichte, die Würde wissenschaftlicher Darstellung rein zu halten ist von Allem, was, sei es auch nur in der Meinung der Unverständigen, den Schein persönlicher Gunst oder Ungunst erwecken könnte. —

Was endlich die beigefügten Anmerkungen betrifft, die einen wesentlichen Theil des Buches bilden, so habe ich sie hauptsächlich denjenigen meiner Leser bestimmt (und möcht' ich solcher Leser recht viele, möcht' ich nur solche haben!), welche die historischen Combinationen meines Vortrages durch unmittelbare Anschauungen zu prüfen und gleichsam Controlle zu führen wünschen über ihre Richtigkeit. Luxus zu treiben mit Citaten und Büchertiteln schien mir nicht der Ort. Allein auch in dieser Beschränkung, glaube ich, und auch den Leuten vom Fach wird hier ein Material geboten, wie es, in dieser Ausdehnung (denn Vollständigkeit wage ich nicht zu sagen) und dieser bequemen Fassung, bisher noch nicht beisammen war.

Unter allen Umständen hoffe ich zu einer künftigen Geschichte unserer Bühne hier eine Vorarbeit geliefert zu haben, die vielleicht einige Beachtung, vielleicht einigen Dank verdient. — Möge diese Geschichte selbst nicht lange mehr auf sich warten lassen!

Halle. Herbst 1846.

R. E. Prutz.

Digitized by Google

Ueberſicht des Inhalts.

Seite

Erſte Vorleſung. Einleitung: Zweck und Standpunkt dieſer Vorträge. Bedeutung der Literaturgeſchichte im Allgemeinen. Das Theater. Beziehungen zur Gegenwart. — Früheſte Anfänge der deutſchen Bühne. Die geiſtlichen Spiele des Mittelalters. Faſtnachtſpiele. Hans Roſenblüt, Hans Folz 1

Zweite Vorleſung. Die Reformation. Einwirkung auf das Theater. Religiös politiſche Dramen. Einführung der antiken Literatur. Ueberſetzungen des Terenz ꝛc. 44

Dritte Vorleſung. Hans Sachs. — Stillſtand der reformatoriſchen Bewegung. Nachtheiliger Einfluß auf die Entwicklung der deutſchen Bühne. Ayrer. Aelteſte wandernde Truppen. Die engliſchen Komödianten. . . 77

Vierte Vorleſung. Geiſtliche und Schulkomödie. Jeſuitenkomödie. — Das gelehrte Drama: Opitz, Gryphius, Lohenſtein. — Uebergang zum höfiſchen Drama: die politiſch hiſtoriſche Allegorie; das Schäferſpiel; Opern, Wirthſchaften und Ballete. 112

Fünfte Vorleſung. Die Volkskomödie; der Hanswurſt. Haupt- und Staatsactionen; Hanswurſtkomödie. — Zuſtand der Schauſpielerwelt: wandernde Truppen; Veltheim, Stranitzky. Der Komödienſtreit. Puppentheater. 168

Sechſte Vorleſung. Wiedererwachen des deutſchen Lebens zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts. — Reaction gegen das Lohenſtein'ſche Drama: Chriſt. Weiſe. — Gottſched. Seine Bedeutung und Stellung für die Literatur im Allgemeinen. Verhältniß zum Theater: die Neuberin. — Erſtes regelmäßiges Trauerſpiel: Regulus von Pradon. — Gottſched's Cato; ſeine und ſeiner Freunde theatraliſche Thätigkeit. — Zuſtand des deutſchen Luſtſpiels: improviſirte Komödie. Holberg. Feierliche Verbrennung des Harlekin durch Gottſched. — Die Oper; ihre Ausdehnung und Verfall. Gottſched's Oppoſition: Erneuerung des Schäferſpiels. — Ausſichten in die Zukunft. 223

Siebente Vorleſung. Leſſing. Seine Bedeutung für die Entwicklung des deutſchen Geiſtes im Allgemeinen; Stellung zur Literatur, zum Theater. — Die Leipziger Bühnendichter: Joh. El. Schlegel, Gellert ꝛc.; das rührende Luſtſpiel, das Schäferſpiel. — Die Leipziger Bühne: die Neuberin und die Schönemann'ſche Truppe. — Leſſing in Leipzig: frü-

Digitized by Google

Seite

beſte Verſuche; Weiße. — Leſſing in Berlin: Theaterzuſtände von Berlin bis Mitte des achtzehnten Jahrhunderts; Eckenberg, Schönemann, Schuch. — Leſſing's Beiträge zur Hiſtorie ꝛc. des Theaters. — Das bürgerliche Trauerſpiel: Miß Sara Sampſon. — Oppoſition gegen die Franzoſen; Einführung der engliſchen Bühne, Shakeſpeare. — Minna von Barnhelm. — Leſſing in Hamburg; die Hamburgiſche Dramaturgie. — Emilia Galotti; Nathan. 273

Achte Vorleſung. Die Stürmer und Dränger; Gerſtenberg, Lenz, Klinger. Shakeſpearomanie. — Goethe. Götz von Berlichingen. Deſſen Aufführung in Hamburg. — Zuſtand der damaligen Schauſpielerwelt: Eckhof; Schröder. — Einführung Shakeſpeare's auf der deutſchen Bühne. Hamlet; Brockmann. — Das Theater in Berlin: Koch; Döbbelin. — Anfänge der Weimar'ſchen Bühne. — Das Theater in Mannheim. — Schiller. 317

Neunte Vorleſung. Die niedere Dramatik: Iffland; Kotzebue. — Die ideale Richtung in Goethe und Schiller. — Die Weimariſche Bühne und deren Einfluß: Berlin; Fleck, die Bethmann. — Verfall der dramatiſchen Poeſie, erklärt aus dem allgemeinen Verfall des nationalen Lebens: die Romantiker. — Zuſtand der Theaterwelt: die Berliner Bühne unter Brühl; Ludwig Devrient, Seydelmann. — Ausſichten in die Zukunft; Schluß. 369

Digitized by Google

Erste Vorlesung.

Einleitung: Zweck und Standpunkt dieser Vorträge. Bedeutung der Literaturgeschichte im Allgemeinen. Das Theater. Beziehungen zur Gegenwart. — Früheste Anfänge der deutschen Bühne. Die geistlichen Spiele des Mittelalters. Fastnachtspiele. Hans Rosenblüt, Hans Folz.

Der Gegenstand, welcher uns hier zusammenführt, ist die Geschichte des deutschen Theaters. — Es ist das Wesen jeder wissenschaftlichen sowohl wie künstlerischen Leistung, daß sie ihren Zweck trägt in sich selbst und sich rechtfertigt durch ihre eigene Erscheinung. Daher auch an diese Vorlesungen, insofern in denselben der Versuch gemacht werden soll, Ihnen eine wissenschaftliche Uebersicht zu geben über den Gang, welchen das deutsche Theater von seinem Ursprung an bis auf die heutigen Zeiten genommen hat — auch an diese Vorlesungen, sage ich, dürfen Sie die Forderung stellen, daß dieselben sich gleichfalls durch sich selbst rechtfertigen und die Frage nach Zweck und Absicht, Standpunkt und Richtung durch ihren eigenen Verlauf beantworten: so daß in dieser Hinsicht alle Vor- und Schutzreden, mit denen ich dieselben eröffnen möchte, überflüssig, ja ungehörig erscheinen dürften.

Nichts desto weniger, um gewisser Einwendungen willen, welche sich gegen die Wahl des Stoffes erheben lassen und die zu nahe liegen und zu wohlbegründet erscheinen, um sie völlig mit Stillschweigen zu übergehen, wollen Sie mir gestatten, einige einleitende Bemerkungen voranzusenden: Bemerkungen, welche, wie ich hoffe, allerdings dazu dienen werden, nicht nur von vorn herein den Standpunkt zu bezeichnen, welchen

Digitized by Google

dieſe Vorträge einnehmen wollen: ſondern die auch gleich Anfangs jenes Band der Verſtändigung und gemeinſamen Ueberzeugung zwiſchen uns anknüpfen werden, welches hier ſo wünſchenswerth erſcheint, ja das recht eigentlich die Schwinge ſein wird, die mich trägt. Schenken Sie denn dieſen vorläufigen Bemerkungen ein freundliches Gehör und ermüden Sie auch da nicht, wo dieſelben von unſerm urſprünglichen Thema abzulenken drohen: es wird dies nur geſchehen, um deſto ſicherern Ganges, mit erweitertem und geläutertem Bewußtſein dahin zurückzukehren. —

Die Einwendungen, welche ich meine, betreffen das Verhältniß des Theaters, und mittelbar alſo auch dieſer Vorleſungen, zu der Zeit, in der wir leben, zu der Gegenwart, welche uns trägt, zu der Geſammtheit der öffentlichen Zuſtände, die uns umgiebt.

Denn dies bei Allem, was wir unternehmen, iſt die erſte und nothwendigſte Frage: es iſt nicht genug, daß wir Kinder unſrer Zeit *ſind* — das ſind wir eben Alle ohne unſer Zuthun und wir können da nicht heraus, wie wir uns auch drehen und winden möchten — ſondern wir ſollen uns auch als ſolche wiſſen und fühlen, wir ſollen uns bewußt werden jenes geheimnißvollen und doch ſo deutlichen, ſo unauflöslichen Zuſammenhanges, der jeden Einzelnen von uns, in ſeinem perſönlichen Denken, Fühlen, Handeln, mit der Geſammtheit ſeiner Zeit, mit ſeinem Volke, ſeinem Vaterlande verbindet, wir ſollen ihn lebendig in uns fühlen und uns willig, ein dankbares Gefäß, von ihm durchzittern laſſen, den heiligen Pulsſchlag, der vom mütterlichen Buſen der Zeit her jeden Einzelnen durchdringt, — ſelbſt auch den Widerſtrebenden.

Iſt dies eine Forderung, welche an Jeden von uns, er ſei groß oder klein, vornehm oder gering, in Allem, was er unternimmt und iſt und will, gerichtet werden muß: wie viel mehr gilt ſie, eine unlösbare, eine nächſte Verpflichtung, für alle diejenigen, welche es in irgend einer Art wagen vor die Oeffentlichkeit zu treten und die Aufmerkſamkeit einer verſammelten Menge auf ſich und ihre Beſtrebungen zu lenken! wie viel mehr alſo namentlich für alle Beſtrebungen der Wiſſenſchaft und der Kunſt!

Denn auch die Wiſſenſchaft und die Kunſt, wie herb es auch klingen mag in den Ohren jener Gelehrten, die noch immer der Meinung ſind, die Welt ſei für ſie da, eine breite, bequeme Unterlage, Syſteme aufzu-

Digitized by Google

bauen und Forſchungen anzuſtellen, welche Niemand zu Gute kommen, nicht ſie für die Welt — jener Aeſthetiker, welche ſich gewöhnt haben, die Kunſt als ein ſtilles, heimliches Aſyl zu betrachten vor allen Stürmen der Welt, eine ſelig verborgene Atlantis, welche die Woge der Zeit niemals berührt — jener Staatsmänner endlich, die allen Ernſtes ihre Zeit und ihr Volk für eine Domaine, einen Privatbeſitz von Gottes Gnaden erachten, der ihnen, und ihnen allein! anvertraut iſt und in den ſie daher keinen Eingriff dulden, geſchweige denn von deſtructiven Philoſophen, von mißliebigen Dichtern: auch die Wiſſenſchaft und die Kunſt haben in letzter Inſtanz keinen andern Boden, kein anderes Ziel, keinen anderen Inhalt, als die allgemeine Wiege alles Daſeins, die Zeit, in der wir leben. Kein Schacht der Wiſſenſchaft geht ſo tief, daß er den Grund der Gegenwart durchbräche; keine Blüthe der Kunſt ſproßt ſo hoch, daß nicht der Saft der Zeit, der belebende, auch ihre äußerſte Krone noch erfüllte: die freieſten Schöpfungen des menſchlichen Geiſtes, die Schöpfungen der Wiſſenſchaft und der Kunſt, ſie ſind nicht frei genug, daß der Dienſt der Zeitgenoſſen, der Dienſt des Vaterlandes nicht auch für ſie noch eine Pflicht, ja mehr noch: ihr Recht und ihre Ehre wäre.

Freilich ſcheint dies einigermaßen in Widerſpruch zu ſtehen mit demjenigen, was ich ſo eben ſelbſt an die Spitze meines Vortrags ſtellte: nämlich daß alle wiſſenſchaftlichen und künſtleriſchen Leiſtungen ihren Zweck in ſich ſelber haben. Aber in Wahrheit iſt auch dieſer Widerſpruch nur eben ein ſcheinbarer: darum zwar, weil Wiſſenſchaft und Leben, Kunſt und Wirklichkeit, Theorie und Praxis in der That gar nicht ſo geſchieden ſind, wie das gemeine Bewußtſein ſie empfindet. Vielmehr beide erſt, in ihrer Gemeinſamkeit und ihrer gegenſeitigen Ergänzung, bilden ſie den wahren Organismus, das eigentliche lebendige Daſein der Geſchichte: wie ja auch Leib und Seele, Geiſt und Körper, in ihrer gemeinſchaftlichen Durchdringung, erſt wahrhaft den Menſchen bilden. Darum alſo, in ihren letzten Zielen, haben auch beide, Wiſſenſchaft und Leben, Kunſt und Wirklichkeit, nur *einen* Inhalt, *eine* Beſtimmung, *eine* Aufgabe: den Zwecken des Andern dienend, erfüllt Jedes von ihnen zugleich ſeine eigenen: die Verwirklichung nämlich der Idee, die Ineinsbildung des Göttlichen mit dem Menſchlichen, mit Ei-

Digitized by Google

nem Worte: die Verwirklichung der Freiheit, die eben auch wieder nichts Anderes iſt, als die Wahrheit und die Schönheit.

Nun wiſſen Sie Alle, welche Zeit es iſt, in der wir leben: eine Zeit, von der es leichter iſt ſich in lebendiger Strömung forttragen zu laſſen, als den eigentlichen Kern ihres Weſens zu begreifen und die wechſelnde Maſſe ihrer Erſcheinungen einem beſtimmten einzelnen Begriffe unterzuordnen. Man pflegt ſie eine Zeit der Aufregung zu nennen: und wir dürfen uns dieſen Ausdruck gefallen laſſen, inſofern nämlich eine Zeit der Aufregung eine andere vorausſetzt der Erſchlaffung und der Erſtorbenheit, welche vorangegangen iſt und die nun eben durch die neue Epoche aufgehoben und überwunden werden ſoll.

Und dies nun iſt die Sache: der deutſche Geiſt, nachdem er ſich Jahrhunderte lang in ſich ſelbſt zurückgezogen hatte, iſt er, wenn nicht alle Zeichen trügen, eben in dieſem Augenblicke im Begriff, ſich erobernd zurückzuwenden in die Welt, die er ſo lange verſchmäht, und die doch ſein eigentliches Erbtheil, das wahre Land ſeiner Verheißungen iſt. Jenes große Geſetz alles Lebens und aller Geſchichte, deſſen ich ſo eben gedacht, dieſes meine ich, daß im letzten Grund Idee und Wirklichkeit zuſammenfallen, ja mehr noch: daß die Idee ſelbſt, mit zwingend göttlicher Nothwendigkeit, aus ſich heraus eine neue, ihr entſprechende Wirklichkeit, einen Leib gleichſam ſchafft, in welchem der Meſſias der Idee auch heutigen Tages noch, mitten vor Aller Augen, ſich vermenſchlicht — dieſes große hiſtoriſche Geſetz hat bereits nicht nur alle edelſten und beſten Geiſter der Nation tröſtend durchdrungen, ſondern ſchon auch fängt es an, ſich an ſich ſelbſt, in der Praxis unſers eigenſten Daſeins, zu verwirklichen.

Dieſe letzte, äußerſte Verwirklichung, die volle reife Frucht, auf welche die freie Wiſſenſchaft, die freie Kunſt prophetiſch hindeuten, iſt der freie Staat. Er daher iſt das Ziel geworden, nach welchem die Zeit hindrängt, er der Mittelpunkt, um den alle Kräfte ſich ſammeln, der Stern, der leuchtende, zu dem alle Blicke ſich kehren. Gleich Odyſſeus, haben wir Jahre lang fremde, öde Meere der Speculation durchfahren; wir haben gewohnt auf der Inſel der Kalypſo und unſrer Heimath vergeſſen über den Süßigkeiten der Kunſt, den Grübeleien der Aeſthetik:

Digitized by Google

jetzt endlich landen wir — und die Küste, die uns empfängt, siehe da! es ist die heilige, die Küste unsers Vaterlands. — —

Dies also der Charakter, dies die große Aufgabe unsrer Zeit. Wir haben die Stadien historischer Entwicklung vollständig, mit deutscher Gründlichkeit, durchlaufen; wir sind ein theologisches, ein ästhetisches, ein philosophisches Volk gewesen: jetzt endlich, den Forderungen der Gegenwart, den Bedingungen unsrer eigenen Existenz Gehör gebend, rüsten wir uns, ein politisches, das heißt wahrhaft ein Volk zu werden. —

Wie nun aber, diesem bedeutenden, ja unvergleichlichen Inhalte gegenüber, wie verhält es sich mit dem Theater? Was namentlich, in einer Zeit, wie die unsrige, in Mitten so wichtiger, so werthvoller Fragen — was sollen diese Vorträge, die sich kein höheres Ziel gesteckt haben, als die Geschichte des deutschen Theaters? — Ich habe selbst die Forderung gestellt und mit Nachdruck darauf gedrungen, daß jede Leistung der Wissenschaft sowohl wie der Kunst in einer innigen und unzweideutigen Beziehung stehe zu der Zeit, in der wir leben, und den Interessen, welche unser Volk erfüllen: — und nun, nun komme ich selbst mit diesen Vorträgen über die Geschichte des Theaters und will die Blicke, die gerichtet sind auf die große Bühne der Geschichte, ablenken auf dies kleine, elende Flickwerk von Leinewand und Pappe? Statt des großen Dramas der Zukunft, das sich vor uns bereitet im Sonnenschein des Tages, will ich Sie unterhalten von jenen kleinen angenehmen Täuschungen der Bretter, mit denen wir Abends, bei Lampenschein, unsre Langeweile zu betrügen suchen? Ihre Herzen sehnen sich nach einem Helden der Geschichte, nach dem großen, gottbegabten Manne, dem es gelingen wird, durch Ein großes Wort, Eine große That, eine That der Freiheit und der Liebe, alle stockenden Kräfte zu entfesseln, alle feindlichen zu versöhnen und das Banner der neuen Zeit hoch aufzurichten vor allem Volke: und ich, Angesichts dieser Erwartungen, ja in dem Augenblicke selbst, da Sie schon dem Fußtritt des Nahenden entgegenlauschen — ich, statt dieser Helden der Geschichte, will Ihnen sprechen von den Helden, den geschminkten, der Bühne?! — Kann eine Verkehrtheit größer, ein Widerspruch schreiender, eine Anmaßung sträflicher sein? Ja angenommen, daß es meine Kräfte überstiegen hätte oder

Digitized by Google

irgend sonst nicht verstattet war, den Fragen des Tages unmittelbar ins Antlitz zu schauen: wäre alsdann Schweigen nicht geziemender gewesen, ja ehrenvoller?! — —

Diese Anklagen klingen hart, um so härter, je näher sie liegen und je unvermeidlicher sie auch dem wohlwollendsten Urtheil sich aufdrängen. Dennoch, um sie zu widerlegen, erlauben Sie mir, sie sogar noch weiter auszudehnen, indem ich alles dasjenige, was hier so eben gegen die Geschichte des Theaters im Einzelnen gesagt ward, übertrage auf die Geschichte der Literatur im Allgemeinen.

Nämlich das Theater, wie man auch über seine Bedeutung für die Gegenwart denke, so wird doch immerhin dies zuzugestehen sein, daß das Theater selbst nur ein Theil der literarischen Entwicklung überhaupt, mithin auch die Geschichte unsers Theaters nur ein Theil unsrer Literaturgeschichte im Allgemeinen. Die Frage also, um die es sich handelt, berührt in ihrem letzten Grunde nichts Geringeres, als die Berechtigung der Literatur und der Literaturgeschichte überhaupt und wie weit es, mitten in unsrer praktischen, politisch bewegten Zeit, der Literaturgeschichte dennoch gestattet sein wird, nicht nur an das Interesse des Publikums Anspruch zu machen — nein, sogar als eine einflußreiche und mächtige Verbündete, als Lehrerin des Volkes, Prophetin der Zukunft sich darzustellen.

Und hier tritt uns zuerst die Thatsache überraschend entgegen, daß gerade seit der Zeit, wo das nationale Bewußtsein in uns lebendig geworden ist und wo wir angefangen haben, uns um die Angelegenheiten des Vaterlandes selbstthätig zu bekümmern — daß gerade seit dieser Zeit und Hand in Hand gehend mit dieser thatsächlichen Erhebung der Nation, auch die Literaturgeschichte ein völlig neues Leben, eine völlig neue Wirksamkeit gewonnen hat. Bis dahin eine massenhafte Aufspeicherung vereinzelter todter Notizen, ein wüster Sammelplatz von Namen und Zahlen und Büchertiteln, ja besten Falls eine breite Bettelsuppe sogenannter ästhetischer Raisonnements und schöngeistiger Betrachtungen, hat sie sich in jüngster Zeit zu einem lebensvollen Gemälde unsrer eigensten Entwicklungen, zu einem Bilde unsers Lebens selbst erweitert. Aus der einsamen Stube des Gelehrten, wo sie ehemals, hinter Folianten

Digitized by Google

und Excerpten, ängstlich, in ungenießbarer Form, gehütet ward, aus den Boudoirs ästhetischer Feinschmecker, die sich, zu anderm Exclusiven, auch die Literaturgeschichte zurecht schnitzelten zu kleinen appetitlichen Bißchen, ist sie übergegangen nunmehr in die Hände der Nation, in den Besitz des Volkes selbst, als eine neue, kräftige Nahrung volksthümlicher Bildung und Gesinnung.

Woher nun dieser Uebergang? Woher die Riegel unsrer Bibliotheken zerbrochen und aus den todten Schriften der lebendige Geist der Gegenwart erweckt?

Daher, weil jene ursprüngliche, organische Einheit von Theorie und Praxis, Idee und Wirklichkeit, deren ich vorhin gedachte, immer lebhafter empfunden wird, immer deutlicher in das Bewußtsein des Volkes tritt; weil wir zu begreifen anfangen, daß auch literarisches und politisches Dasein, Poesie und Geschichte einer Nation einen solchen lebendigen Organismus bilden; weil wir uns bewußt werden, daß auch die Literatur eines Volkes nichts von seinem übrigen Dasein Abgelöstes, kein bloßer Schmuck, keine Blüthe des Luxus ist, mit der willkürlich dies eine Volk, diese eine Generation sich schmückt und die andere nicht: auch kein Geschenk der Gunst, keine Gabe der Willkür, die das Schicksal der einen Nation, dem einen Jahrhundert freigebig gewährt und dem andern bleibt sie versagt: vielmehr sie ist die eine Hälfte des nationalen Daseins selbst, eine solche zumal, die jeden Augenblick bereit ist, in ihren Gegensatz, das praktische Leben, überzugehen und, in wechselseitiger Durchdringung, sich aus ihm, ihn aus sich hervorzubringen. So wenig wie ein Mensch von kleinem und geringfügigem Charakter, ohne eine ächte und lebendige Grundlage praktischer Sittlichkeit, jemals in Wahrheit ein großer Dichter, ein vorzüglicher Künstler, ein bedeutender Genius irgend einer Art sein kann, ebenso unmöglich ist es auch, daß eine kleine, in sich zerfallene Zeit, ein gebrochenes, thatloses Volk, ohne Muth und Würde, jemals eine große und bedeutende Literatur besitzen kann: während andrerseits überall da, wo ein neuer hoffnungsreicher Keim sich ansetzt an dem Baum literarischer Bildung, wir zu der Annahme berechtigt sind, daß auch in die Wurzeln des nationalen Daseins, in das eigentliche Mark des Volkes, ein neuer, frischer Saft ge-

Digitized by Google

treten ist. Es ist derselbe Trieb der Bildung, dasselbe Gesetz der Entwicklung, das eine Nation hier zu Thaten treibt und dort zu Liedern: wie es dieselbe Kraft des Lebens, derselbe zeugende Trieb der Natur ist, der hier als Blüthe duftet, dort als Frucht uns entgegenreift.

Diese wechselseitigen Einwirkungen nun darzulegen und in ihrem innerlich lebendigen Zusammenhange nachzuweisen, ist eben die Aufgabe der Literaturgeschichte, die in diesem Sinne also nichts Geringeres ist, als ein Spiegelbild der nationalen Entwicklungen, eine ideale Geschichte der Völker selbst. —

Die Geschichte eines jeden Dinges aber ist zugleich sein Begriff und seine eigene Vernunft. Auch wir, inmitten der Gegensätze, von denen unsre Gegenwart bewegt ist, ja erst recht um dieser Gegensätze willen, um uns zwischen ihnen zu orientiren und unter den tausend sich kreuzenden Wegen den einen richtigen zu finden, können wir, noch dürfen wir die Lehren der Geschichte entbehren. In dem Spiegel der Vergangenheit sind die Thaten der Zukunft vorgebildet; nur aus einer deutlichen und vorurtheilsfreien Einsicht in dasjenige, was vor uns gewesen, in die Stadien, die wir durchlaufen, die Epochen, die wir zurückgelegt, vermögen wir ein freies Bewußtsein zu gewinnen über den Standpunkt, auf welchem wir uns im Augenblicke befinden, sowie über die Forderungen, die wohlberechtigten, welche die Zukunft an uns, wir an die Zukunft zu richten haben. Ueberall, bei Allem, was wir beginnen, in allen Unternehmungen der Kunst, der Wissenschaft, des Lebens, immer und überall sei es der Stern des Bewußtseins, die Sonne freier historischer Erkenntniß, die uns leitet! Wir landen, gleich Odysseus, ja: aber nicht vom Sturm getrieben, nicht schlafend, wie er: sondern wachend sollen wir landen, und die Segel, die uns tragen, seien gespannt von unserer eignen Hand! —

Diese Berechtigung der Literaturgeschichte nun zugegeben, unter Anderm auch darum, weil, wie die Dinge für den Augenblick noch stehen, das Bewußtsein unsrer Nation bei Weitem mehr ein literarisches ist, als ein eigentlich historisches, und es mithin für alle Fragen der letztern Art keinen bequemern und fruchtbarerern Anknüpfungspunkt giebt, als eben die Literaturgeschichte: so bleibt nun noch die Frage zu beantwor-

Digitized by Google

ten, welchen Standpunkt innerhalb der Literatur selbst das Theater einnimmt.

Auch hierüber werden wir uns sehr leicht vereinigen, sobald Sie sich erinnern wollen, was eigentlich Inhalt und Grundlage des Theaters ist, nämlich die dramatische Literatur. Daß aber, aus dem gesammten Umkreis der Literatur, ja aller Künste überhaupt, das Drama die vollendetste und reifste Blüthe, der wahre Gipfel und Abschluß aller Dichtung ist, dies ist ein Satz, der nachgerade so trivial geworden, daß Sie mir den besondern Beweis dafür an diesem Orte wohl erlassen. —

Das Drama also ist die vollendetste Kunstgattung. Aber diese vollendetste Kunstgattung bedarf, eben zu ihrer Vollendung, der Erscheinung auf der Bühne, das heißt des Theaters. Ein Drama, das nicht aufgeführt wird, nicht aufgeführt werden kann, ist todt. Erst in dem Augenblicke, da das Drama durch die Kunst des Schauspielers, die Vorrichtungen der Scene unmittelbar, augenscheinlich ins Leben tritt, erst in diesem Augenblick vollendet sich jene großartige Reihe plastischer Momente, jene absolute Selbstentäußerung, jene völlige, thatsächliche Verwirklichung der Idee, welche eben das Wesen der dramatischen Dichtung bildet und um deren willen wir eben in ihr den Gipfel und letzten Abschluß aller Kunst zu verehren haben. Es war nicht genug, daß der Poet, indem er sein Drama dichtete, sich völlig ablöste, völlig heraustrat aus seiner eigenen Person und die Schöpfungen seiner Phantasie verkörperte in lauter eigenen, abgerundeten Gestalten, von eignem Wesen, eigner Sprache, eignem Charakter: wie von dem Busen des Dichters, so müssen diese Gestalten sich noch einmal loslösen auch von dem Boden der Idee als solcher, sie müssen vor uns hintreten in unmittelbarer, leibhaftiger Lebendigkeit, als selbständige, außer uns befindliche Wesen; wir müssen sie mit Augen sehen, mit Ohren hören, mit Händen greifen, eine neue wirkliche Welt — und doch noch immer eine Welt der Kunst!

Aber auch hiemit ist die Reihe großartigster Wirkungen noch nicht abgeschlossen: sondern wie zu der Idee des Dichters die belebende Kunst des Schauspielers, so zu dem aufgeführten Drama tritt noch ein Neues, Drittes hinzu: die unmittelbare Gegenwart des Publikums. Kein an-

Digitized by Google

derer Zweig weder der Literatur noch der Kunst tritt so unmittelbar in die Oeffentlichkeit des praktischen Lebens ein, kein anderer stellt sich dem Publikum so handgreiflich Aug' in Auge, wie dies, durch Vermittlung des Theaters, mit der dramatischen Literatur der Fall ist. Was ist der Eindruck des gelesensten Buches gegen die glückliche Wirkung eines Stückes! Der Beifall entzündet sich am Beifall, das Publikum selbst tritt mit in die Reihe der Spielenden, Dichter, Darsteller, Zuschauer, alle ergriffen von Einem Feuer, alle vereinigt im gemeinsamen Dienste des Genius! —

Hiemit ist nun auch die Frage nach der Berechtigung des Theaters und seinem Verhältniß zur Gegenwart zu völliger Erledigung gebracht. Ist die Literatur überhaupt ein Spiegel des nationalen Daseins und haben wir wiederum innerhalb der Literatur das Drama als die vollendetste und reifste Entfaltung derselben anzuerkennen: so folgt daraus mit Nothwendigkeit, daß das Theater, als das verwirklichte, lebendig gewordene Drama, der reinste und großartigste Spiegel des öffentlichen Lebens ist, den die Literatur überhaupt zu bieten vermag. Es ist gleichsam das empfindlichste Thermometer der nationalen Bildung, der genaueste und feinste Maßstab, der sich dem öffentlichen Leben von Seiten der Literatur anlegen läßt. Kein anderer Zweig derselben, wie wir so eben gesehen haben, ist so genau mit der Oeffentlichkeit verbunden, als das Theater; sogar es bildet selbst einen Theil dieser Oeffentlichkeit: ja es fehlt nicht viel, und es hat Zeiten und Völker gegeben, bei denen die Oeffentlichkeit des Theaters die einzige war, die überhaupt noch existirte — und auch sie war von Gensd'armen überwacht. — Darum auch für die Blüthe der Nationen, für das Wachsen und Sinken ihrer historischen Größe giebt es keinen augenfälligeren Maßstab, als die Geschichte der verschiedenartigen Theater. Andere Künste vermögen es zum Theil, auch nachdem der nationale Gehalt verschwunden ist, noch einen schönen, täuschenden Nachsommer zu führen. Noch lange nachdem die Selbständigkeit der griechischen Staaten gebrochen war, erbte die plastische Kunst der Griechen, der Kanon ihrer Bildhauer und Maler fort; ja sie kam zum Theil erst recht in Blüthe an den Höfen derselben Fürsten, in Mitten derselben Völker, durch welche die griechische Freiheit war gebrochen

Digitized by Google

worden. Sogar im Gebiete der Dichtung selbst sehen wir, nachdem schon längst der nationale und mit ihm der poetische Gehalt geschwunden, oftmals noch einzelne lyrische Dichter, gleich zurückgebliebenen einsamen Nachtigallen, mitten in einer prosaischen Zeit, ihre klagenden Lieder in die Welt senden. — Das Theater vermag dies nicht. Wie es sich am Spätesten entfaltet, als die letzte, schönste Blüthe volksthümlicher Bildung, so auch, mit eben dieser Blüthe, welkt es am Ersten, am Unaufhaltsamsten dahin; das griechische Drama in dem glänzenden Jahrhundert des Perikles, die Lope und Calderons zur Zeit der spanischen Weltherrschaft, Shakespeare in den Blüthetagen des alten, lustigen England, unter dem glücklich herrschenden Scepter der jungfräulichen Elisabeth, die französische Bühne in der prächtigen Epoche Ludwigs des Vierzehnten liefern den Beweis. Ja überhaupt nur ein eigenes Theater zu haben, ist schon an und für sich eine Ehre, die nur den welthistorischen, den eigentlich gebietenden Nationen zu Theil wird: und auch ihnen, wie gesagt, nur in den Tagen ihres Glanzes und ihrer politischen Größe. —

Dies nun also ist auch der Standpunkt, von welchem aus in diesen Vorlesungen die Geschichte des deutschen Theaters betrachtet werden soll. Erwarten Sie keine Statistik des Theaters, keine Specialgeschichte einzelner Bühnen, keine Anekdoten von Schauspielern und Schauspielerinnen, so löblich und unterhaltend diese Dinge an sich auch sind und so vielen Werth wir, als auf die eigentliche positive Grundlage aller weiteren Kombinationen, auf dieses nächste historische Material auch zu legen haben. Erwarten Sie auch keine dramaturgischen Betrachtungen, keine Beurtheilung einzelner Schauspieler, keine Fingerzeige und Rathschläge für die praktische Einrichtung des Theaters: dergleichen mag billig andern Personen überlassen bleiben, denen eine größere Erfahrung zur Seite steht als mir, sowie andern Orten, wo diese Rathschläge wirksamer sein werden, als hier. Endlich auch erwarten Sie keine ästhetische Kritik unsrer dramatischen Literatur: ich möchte überhaupt keine andere Kritik anerkennen, als die in der historischen Entwicklung der Kunst sich an sich selbst verwirklicht hat und die für uns daher nichts zu thun übrig läßt, als sie in ihrer geschichtlichen Nothwendigkeit nachträglich zu be-

Digitized by Google

greifen. Was ich dagegen beabsichtige, das ist, Ihnen überall, so viel ich vermag, den Zusammenhang darzulegen, der das deutsche Theater mit dem Gesammtleben unsrer Nation, mit den Entwicklungen unsrer Geschichte, den Entfaltungen unsers innersten volksthümlichen Kernes verknüpft; ich werde Ihnen zu zeigen suchen, wie die Verirrungen unsers Theaters ihren letzten eigentlichen Grund haben in gewissen Verirrungen unsrer Geschichte selbst und wie, wenn das deutsche Theater bisher diejenige Stufe nicht erreicht hat, die wir ihm im Interesse der Kunst wie des nationalen Ruhmes wünschen möchten, dies weder die Schuld unsrer Dichter noch unsrer Schauspieler, ja nicht einmal (und das will viel sagen) die Schuld unsrer Hofintendanzen ist: sondern vielmehr die Schuld des Volkes selbst und unsrer Geschichte überhaupt.

Was daraus für ein Resultat folgen wird? Ein sehr geringes vielleicht für die speziellen Interessen des Theaters, aber doch kein ganz unfruchtbares, hoffe ich, für unser nationales Bewußtsein: dieses nämlich, daß wir, um ein großes Theater zu haben, uns zuvörderst entschließen müssen, eine große Nation zu sein! —

Nun läßt sich dies Letztere freilich nicht über Nacht improvisiren; aber den Anfang dazu machen durch Hebung des volksthümlichen Bewußtseins, durch Stärkung und Kräftigung aller edleren patriotischen Empfindungen, durch vermehrte Einsicht in den Gang unsrer Geschichte: das können wir jeden Augenblick, dazu ist es nie zu früh, dazu kein Beitrag zu klein, kein Versuch zu unerheblich, — und ob er so geringfügig wäre, wie diese Vorlesungen.

Alle Wege führen nach Rom; das Rom unsrer Tage aber ist die Freiheit. — —

Indem wir uns nun dem eigentlichen Thema dieser Vorträge zuwenden, so folgt aus dem bisher Bemerkten zuvörderst noch dies, daß, bei der durchgängigen Uebereinstimmung zwischen den Entwicklungen unsers Theaters und unsers öffentlichen Lebens überhaupt, welche ich nachzuweisen gedenke, es einer eigenen Eintheilung für die Geschichte des Theaters überall nicht bedarf. Vielmehr dieselben Epochen, in welche unsre Bildung überhaupt zerfällt, dieselben Entwicklungsgesetze, nach denen unsre Geschichte im Allgemeinen vor sich schreitet, werden in der-

Digitized by Google

ſelben Weiſe auch in der Geſchichte unſers Theaters wiederkehren. Zunächſt alſo und vor Allem wird auch hier jener große Wendepunkt der Reformation ſich geltend machen, der für unſre geſammte Entwicklung ſo entſcheidend, ſogar in gewiſſem Sinne der eigentliche Anfang, zum Wenigſten die Erneuerung unſrer Geſchichte geworden iſt. Wie die Periode bis zur Reformation, das ſogenannte Mittelalter, nach der bekannten Auslegung überhaupt nur die Bedeutung hat, die neue Zeit mit der alten zu vermitteln und einen eigenthümlich deutſchen Geiſt aus dem Conflict mit den verſchiedenartigſten Bildungsſtoffen überhaupt erſt herauszubilden: ſo auch für die Geſchichte unſers Theaters iſt dieſe älteſte Epoche bis auf die Reformation nur eine Epoche roheſter Anfänge und Verſuche, ja ſolcher Anfänge zum Theil, von denen man in Zweifel ſein kann, ob ſie überhaupt nur der Geſchichte des Theaters beizuzählen ſind. — Einer flüchtigen Ueberſicht dieſer Anfänge und Verſuche ſei der Reſt dieſes heutigen Vortrages gewidmet. —

Die früheſten Anfänge theatraliſcher Darſtellung, inſofern wir alle einfachſten mimiſchen Spiele, alle Mummereien und ähnliche Poſſen dazu rechnen wollen, ſind überall und zu allen Zeiten dieſelben geweſen: Ausflüſſe nämlich jenes Nachahmungs- oder beſſer geſagt, jenes plaſtiſchen Triebes, der ohne Zweifel einen Grundzug der menſchlichen Natur bildet und den ja noch heutzutage ein Jeder von uns an ſeinen Kindern wahrnehmen kann, wie ſie ſich bemühen, gewiſſen Perſonen ihrer Umgebung nachzuäffen oder gewiſſe Scenen ihres kleinen Lebens ſpielend zu wiederholen. Die Spuren dieſer Anfänge zeigen ſich, ſo weit es eben Menſchen giebt, in allen Ländern und unter allen Himmelsſtrichen: und dürfen wir daher annehmen, daß auch die alten Deutſchen dergleichen mimiſche Spiele gehabt, die vermuthlich, wie bei den übrigen Völkern, ſo auch bei ihnen in einem gewiſſen Zuſammenhange mit ihren gottesdienſtlichen Gebräuchen, ihren Feſten und Schmäuſen geſtanden haben werden.

Eine genauere Kunde hierüber fängt erſt von da an aufzudämmern, wo unſre Vorfahren in Berührung kommen einerſeits mit dem Chriſtenthum, welches ſie annehmen, ſowie andrerſeits mit dem Römerreiche, das ſie ſtürzen.

Die alten Römer, weil ihnen jene Grundlage freier, ſchöner Menſch-

Digitized by Google

lichkeit mangelte, durch welche eben die Griechen, dies wahrhaft menſchlichſte Volk, ſo groß, die allgemeinen Lehrer und Muſter aller Zeiten geworden ſind, waren überhaupt nur ſchlechte Pfleger der Kunſt. Auch das Drama, mit Ausnahme gewiſſer nationaler Komödien, hatte bei ihnen nur geringe Wurzeln geſchlagen. Statt ſich in der ſchönen maßvollen Bahn der Griechen zu halten, war es, dem brutalen Charakter eines erobernden Volkes gemäß, frühzeitig ausgeartet in pomphafte Schauſtellungen, die einzig darauf berechnet waren, die Sinne zu reizen und die abgeſtumpften Nerven des Pöbels, des vornehmen ſowohl wie des geringen, durch craſſe Effekte aufzuregen; Thierhetzen, Gladiatorenkämpfe, üppige Prunkzüge erſetzten dem überſättigten Römer jene erhabenen Schauer der Tragödie, jene reizenden Spiele des Witzes, von denen der Grieche ſich ſo gern hatte ergreifen laſſen. Je mehr das römiſche Leben in ſich ſelbſt zuſammenſank, je größer wurde dieſer Unfug; es gab zuletzt nichts mehr als Spectakelſtücke, der Mehrzahl nach von der verwerflichſten, unſittlichſten Art.

Wer, unter dieſen Umſtänden, hätte es den chriſtlichen Geiſtlichen, in deren Händen damals die Erziehung und Leitung unſerer Vorfahren lag, verargen mögen, daß ſie ihre Pflegebefohlenen auf alle Art zurückzuhalten ſuchten von dem Gräuel dieſer heidniſchen Spiele? Zumal wenn wir den eigenthümlich düſteren Charakter dieſer früheſten Jahrhunderte dazu in Anſchlag bringen, ſowie den Abſcheu, mit welchem das älteſte Chriſtenthum alle Luſt der Sinne, alle Pracht der Weltlichkeit, als etwas Unheiliges und Unerlaubtes, von ſich ablehnen zu müſſen glaubte.

Allein, wie immer, ſo ließ auch damals ſchon die Weltlichkeit, die heitere Luſt der Sinne ſich nicht ganz aus ihrem guten, angeborenen Recht vertreiben. Den Beweis dafür liefern die gehäuften Verbote, die Acht- und Bannformeln, welche von geiſtlichen und weltlichen Mächten, von Königen, Päpſten und Concilien gegen die teufliſchen Poſſenreißer, die Gaukler und Schauſpieler und alle diejenigen, die ihren hölliſchen Luſtbarkeiten beiwohnen möchten, geſchleudert wurden: Verbote, deren geſteigerte Anzahl, deren häufige Wiederholung nur Zeugniß ablegen gegen ihre eigene Wirkſamkeit und wie gern, allen prieſterlichen Ermah-

Digitized by Google

nungen zum Trotz, der naive, ursprüngliche Sinn der alten Deutschen sich von diesen Ueberresten römischer Pracht, römischer Ausschweifung verlocken ließ.

Und nicht einmal war dies der einzige Feind, den die Geistlichkeit in dieser Hinsicht zu bekämpfen hatte: sondern ohne Zweifel lebten auch in den Deutschen selbst noch Erinnerungen und Reste jener ältesten heidnischen Spiele fort, mit denen sie ehemals, vor Einführung des Christenthums, die vorzüglichsten Begebenheiten ihres öffentlichen und häuslichen Lebens, den Eintritt des Frühlings, den Wechsel der Jahreszeiten und Aehnliches, gefeiert hatten. Ja wir dürfen annehmen, daß, in Folge Theils der nationalen Berührungen überhaupt, Theils und hauptsächlich aber in Folge des gemeinsamen Druckes, welchen sie beide von den Geistlichen erfuhren, die Reste altrömischer und altdeutscher Gaukler, Possenreißer ꝛc. allmälig in einander übergingen und verschmolzen: eine Annahme, welche namentlich für die Entwicklung der späteren weltlichen oder sogenannten Fastnachtspiele von Interesse ist und auf die wir daher noch zurückkommen werden.

Bei dieser Lage der Dinge nun, da alle Verbote und Beschränkungen sich unwirksam erwiesen, so ergriff die Kirche auch hier denselben Ausweg, den sie, unter ähnlichen Verhältnissen, bis auf die heutige Stunde jederzeit ergriffen hat und der ein eigenthümlich geistliches Manöver, die wahre Grundlage ihrer Macht und Wirksamkeit zu sein scheint: nämlich, in das Unvermeidliche sich fügend, selbst zu thun, woran sie Andere nun einmal nicht mehr hindern kann, und den Feind, der ihr über den Kopf wächst, dadurch zu überwältigen, daß sie ihn selbst in ihre Dienste nimmt. Mit anderen Worten: da die Geistlichkeit die Lust an theatralischer Darstellung nun einmal nicht mehr unterdrücken konnte, wohlan, so kehrte sie das Heft um und übernahm es selbst, dergleichen Spiele zu veranstalten.

Auch mochte sie dies um so ehe thun, als in der That von Haus aus bereits in den ältesten und einfachsten Gebräuchen der christlichen Kirche ein unverkennbares dramatisches Element sich offenbarte. So in den Wechselgesängen der Liturgie, in den Responsorien des Priesters und der Gemeinde, in den verschiedenartigen Verrichtungen und Ge-

Digitized by Google

bräuchen der heiligen Meſſe, wie dieſelben zum Mindeſten ſchon ſeit dem zweiten Jahrhundert der chriſtlichen Zeitrechnung üblich waren. Dazu kamen ſodann die verſchiedenen Feſte, die Tage der Heiligen und Märtyrer mit ihren Proceſſionen und Aufzügen, die alle ſowohl etwas Theatraliſches in ihrer Erſcheinung, wie etwas Dramatiſches in ihrem Weſen hatten.

Aus dieſen Anfängen alſo und in dieſer Veranlaſſung entſtand das älteſte Drama der modernen Welt: das Drama der Geiſtlichen. Seine erſte Geſtalt können wir uns nicht einfach genug denken: eine Proceſſion, ein Feſtzug etwa, bei welchem die Figur des betreffenden Heiligen umhergeführt ward, anfänglich vielleicht nur eine Puppe, ſpäterhin ein Acteur, ein Geiſtlicher, im Koſtüm des Heiligen, den Geſang der Liturgie zuerſt nur mit Geberden begleitend, wie im Puppenſpiel, dann ſelbſt mit einſtimmend, dann in eigenen Worten ſeine Geſchichte erzählend: und ſo weiter. Bald vielleicht geſellte ſich ein Zweiter, ein Dritter hinzu, beſonders bei ſolchen Feſten und Veranlaſſungen, die ein gewiſſes Perſonal erforderten und die von früheſten Zeiten her durch bildliche Darſtellung waren begleitet worden, wie die Weihnachtkrippe, die Paſſion, die Grablegung und dergleichen mehr. — Bald zu der erweiterten mimiſchen Darſtellung genügte auch der einfache Text des Kirchenliedes nicht mehr: es wurden entſprechende Stellen aus der heiligen Schrift eingeſchoben, zuerſt aus dem neuen, dann hiſtoriſche, ſpäter auch dogmatiſche Parallelen aus dem alten Teſtament, welche wiederum durch ſceniſche Darſtellung begleitet wurden und eine neue Erweiterung des Perſonals, der Scenerie ꝛc. nöthig machten. —

So endlich, auf dieſem langſam allmäligen Wege, bildeten ſich jene großen geiſtlichen Spiele, welche, vornämlich ſeit dem dreizehnten Jahrhundert, unter dem Namen der Myſterien ſich durch alle Länder der damaligen Chriſtenheit verbreiteten. Ihr Stoff war durchgängig der heiligen Schrift entnommen oder doch wenigſtens der Legende und den Lebensgeſchichten der Heiligen; ſtatt der einzelnen vorgeſchriebenen Strophen und Verſe, aus denen die älteſten Spiele zuſammengeſetzt ſein mochten, ward allmälig eine vollſtändige Geſchichte, eine Fabel mit ordentlichem hiſtoriſchem Verlauf abgeſpielt, beſonders ſeitdem die

Digitized by Google

Klosterleute gelernt hatten, die alten heidnischen Sceniker nicht nur zu lesen, sondern zum Theil sogar nachzuahmen: wofür die bekannte Nonne Roswitha von Gandersheim, aus dem zehnten Jahrhundert, in ihrer lateinischen Nachahmung des Terenz, ein interessantes, wenn auch vielfach überschätztes Beispiel giebt.

Und nun erst die Aufführung dieser Mysterien, wie weit war auch sie, in ihrer reichen, fast heidnischen Pracht, entfernt von jener ascetischen Einfachheit der frühesten kirchlichen Spiele! Aus den Kirchen und Kapellen, wo sie ehemals, in andächtiger Stille, ein Theil des Gottesdienstes selbst, vor sich gegangen waren, sehen wir sie jetzt hinausgeschritten in die Mitte der Städte, auf die Kirchhöfe, die Märkte, die öffentlichen Plätze; statt der einfachen kirchlichen Gewänder, der bescheidenen Heiligenbilder, wird ein reicher Vorrath kostbarer Kleidungen, mannigfacher Kostüme prunkend zur Schau gestellt; eine künstlich erbaute Bühne mit Dekorationen, Versenkungen, Flugwerken stellt sich den gesteigerten Ansprüchen des Luxus und der Neubegier bereitwillig zu Diensten. Auch sind es schon lange nicht mehr Geistliche allein, welche in diesen Spielen auftreten: es war eben nichts Seltenes, daß Ein Mysterium einige hundert Acteurs beschäftigte, ganze Legionen von Engeln und Erzengeln, ganze Heerscharen von Heiligen und Märtyrern wurden auf die Bühne gebracht. Da reichten natürlich die Geistlichen nicht mehr zu, da mußten Laien mithelfen, Brüderschaften, Schauspielerinnungen, die sich eigens zu diesem Zwecke vereinigten. — Nun aber, einmal aufgenommen in die heiligen Spiele, verlangen die Weltkinder auch ihr Recht. Schon hatte man, eben um der Laien willen, in die ursprünglichen lateinischen Texte einzelne deutsche Stellen eingeschoben: und nicht lange währt es, so vertreiben diese modernen Einschiebsel die alte kirchliche Sprache gänzlich. Nun findet man auch die bloße Heiligengeschichte nachgerade zu trocken, man will auch einmal etwas Derbes, Herzerschütterndes zu lachen haben, es wird ein Scherz, ein kräftiger Witz, ein lustiges Zwischenspiel eingeschoben in die feierliche Handlung — und siehe da, mitten zwischen den Chören der Heiligen, den erbaulichen Reden der Patriarchen tritt der Narr mit den Schellen auf. — Dazu endlich die lange Dauer dieser Darstellungen.

Digitized by Google

Denn mit zwei, drei Stunden, wie heutzutage, war ein mittelalterliches Theaterpublikum nicht zufrieden: es mußten wenigstens ebenso viel Tage, ja wenn möglich, Wochen sein. Natürlicher Weise konnten weder Publikum noch Acteurs so lange mit trockenem Munde aushalten; es mußte etwas geschmauft, vor Allem, nach löblicher deutscher Gewohnheit, es mußte etwas getrunken werden und zwar etwas Erkleckliches; Jahrmärkte, Messen, Bankets und Zechgelage schlossen sich an die geistlichen Aufführungen an: und mehr als einmal wird uns gemeldet, daß das Stück nicht habe zu Ende gespielt werden können, etwa weil der heilige Abraham im Rausche den Hals gebrochen oder weil Cherubim und Seraphim in Streit mit einander gerathen und sich die Köpfe blutig geschlagen. —

So also wiederholt sich auch hier, in dem engen Umkreis dieser frühesten geistlichen Schauspiele, derselbe Entwicklungsgang, den wir gleichzeitig auf dem großen Theater der Weltgeschichte, in den Entwicklungen des deutschen Lebens selbst wahrnehmen. Wie dort, in den großen Kämpfen des Mittelalters, die Kirche untergeht in dem vergeblichen Bemühen, die Weltlichkeit völlig in sich zu verschlingen: so auch in diesen Anfängen unsers Theaters wird das ursprüngliche geistliche Element von dem weltlichen, dem es Anfangs nur zögernd, nur als dienendem Knecht, Eingang verstattet, allmälig überwuchert: bis dasselbe sich endlich sogar völlig von ihm trennt und als eigenes weltliches Drama sich selbständig begründet.

Wie und wann zuerst diese Trennung vor sich gegangen, darüber, beim Mangel historischer Documente und Zeugnisse, tappt die Literaturgeschichte bis zur Stunde im Dunkeln. Vielleicht am Nächsten zum Ziele treffen wir mit einer Annahme, die ich Ihnen bereits vorhin andeutete und die, ich kann es nicht leugnen, auf den ersten Anblick allerdings seltsam und befremdlich erscheint: mit der Annahme nämlich, daß die weltlichen Spiele überhaupt niemals so völlig abgeschafft und ausgerottet gewesen sind, wie es, Angesichts dieser außerordentlichen Fülle, in der das geistliche Schauspiel sich entwickelte, den Anschein gewinnt: vielmehr daß, oft unterbrochen, vielfach verfolgt, in unscheinbarster, dürftigster Form, nichts desto weniger eine nie ganz ausgestorbene Rei-

Digitized by Google

henfolge, ein Stammbaum gleichsam von Gauklern und Possenreißern die spätesten Ausläufer altrömischer und altdeutscher heidnischer Spiele mit diesen frühesten Anfängen weltlicher Komödie verbindet: dergestalt, daß diese selbst, in ihrem Ursprung, nichts Anderes ist, als eine Rehabilitation, eine Auferstehung gleichsam dieser urältesten Elemente. Existirt wenigstens, dafür liefern nicht allein die früher erwähnten Drohungen und Verbote, dafür liefern auch ganz bestimmte einzelne Anekdoten und Anführungen (wie z. B. daß Kaiser Heinrich der Dritte bei seiner Vermählung zu Ingelheim im Jahre 1043 eine große Anzahl von Schauspielern und Gauklern, die sich, einer guten Einnahme gewärtig, dazu eingefunden, zu ihrer größten Betrübniß ohne Gabe, ja ohne Speise und Trank weggeschickt) den Beweis — existirt haben derartige weltliche Schauspieler und Possenreißer das ganze Mittelalter hindurch, wennschon wir zugeben, daß ihre Leistungen, verglichen mit den prächtigen Spielen, welche die Kirche veranstaltete, ohne Zweifel sehr kümmerlich und kaum der Beachtung werth, sowie auch, daß es keineswegs ausschließlich oder auch nur hauptsächlich theatralische Darstellungen gewesen, womit sie ihr Publikum unterhalten, sondern daß sie gewiß auch mit Taschenspieler-, Seiltänzer- und ähnlichen Künsten umhergezogen sind. Es fehlt ferner nicht an Spuren, daß eben diese Banden sich auch der geistlichen Schauspiele, der Mysterien, bemächtigt und sie, es muß dahin gestellt bleiben, in welcher Gestalt und unter welchen Veränderungen, zu gewerbmäßiger Darstellung gebracht haben: sowie andrerseits, erwähnter Maßen, das weltliche Element in einzelnen Possen und komischen Zwischenscenen auch in die Mysterien selbst Eingang fand. Nach solchen Vorbereitungen und allmäligen Ansätzen, indem nunmehr, gegen Ende des Mittelalters, das sinnlich weltliche Element überhaupt anfing sich von der ascetischen Herrschaft der Kirche zu emancipiren: was war natürlicher, als daß auch im Umkreis der Bühne die weltlichen Elemente sich gleichfalls befreiten und selbständig, in eigene Formen, zusammentraten?

Dies also der Ursprung der weltlichen oder sogenannten Fastnachtspiele. Ihre vorzüglichste Pflege fanden sie, ihrem Charakter gemäß, in den Sitzen weltlichen Reichthums und Verkehrs, das heißt in den

Digitized by Google

mittelalterlichen Städten. Wie die Mysterien der Kirche, so gehören die Fastnachtspiele dem Bürgerthum; wie jene von Mönchen und Geistlichen, so wurden diese ausschließlich von bürgerlichen Dichtern, das heißt also für diese Zeit: von Meistersängern, verfaßt. Führten jene, die Mysterien, einen reichen Troß von Engeln und Heiligen, ja Gott Vater, Christus, die Dreieinigkeit selbst auf die künstlich verzierte Bühne: so dagegen die Personen, die in den Fastnachtspielen auftraten, waren meist dem Bürgerstande selbst entlehnt: Handwerker, Bauern, Knechte, Soldaten und was sonst in diesen unmittelbarsten Kreis des gewöhnlichen Lebens, diese einfachsten Schichten der Gesellschaft gehört. Ebenso, statt der Wunderthaten, der Himmelfahrten und jüngsten Gerichte, welche die geistliche Bühne erfüllten, gab es hier lauter kleine, einfache Scenen des bürgerlichen, meist sogar des häuslichen Lebens; excerpirten jene, mit theologischem Fleiß, Evangelienharmonieen, Legenden und Lebensläufe der Heiligen: so war jede gewöhnlichste komische Situation, ein Schwank, eine Anekdote, ja mehr noch: ein bloßer plumper Scherz, eine Zote den bürgerlichen Dichtern ein genügender Stoff, ihr loses dramatisches Gewebe daran einzuschlagen. Auch äußerlich, in ihrer scenischen Ausstattung (vorausgesetzt nämlich, daß hier überhaupt von einer solchen die Rede sein könnte), lenkten diese Fastnachtspiele von dem Pomp der geistlichen Aufzüge, dem Luxus der kirchlichen Spiele zu einer gemessenen, wahrhaft bürgerlichen Einfachheit zurück. Waren jene, durch ein zahlreiches Personal, durch massenhafte und kostbare Zurüstungen befähigt, ein ansehnliches Lokal, die Vorhallen eines Domes, den Marktplatz einer Stadt, die Säle eines fürstlichen Schlosses würdig zu erfüllen: so hingegen beschränkten diese in Personenzahl wie Zurüstung sich auf das Allernothwendigste. Es sind selten mehr als ein Dutzend Personen, meistens noch weniger, darin beschäftigt, also eben genug, um überall, in jedem Zimmer, auf jeder Diele, wo eine Hand voll lustiger Gesellen sich zusammenfindet, etwa mit umgekehrten Mänteln, mit vertauschten Kappen, frischweg abgespielt zu werden.

Denn dies war ihr Zweck, dies ihre Veranlassung: in der Zeit der Fastnacht, einer Zeit, die von Uralters her zu Mummereien und geselligen Scherzen bestimmt war, thun einige lustige junge Leute sich zu-

Digitized by Google

ſammen, wackere Bürgersſöhne, die, nachdem ſie den Tag über fleißig in der Werkſtatt gearbeitet haben, ſich zu Abend wohl einen Scherz geſtatten mögen. In ſpaßhafter Vermummung ziehen ſie über die Straße, von Haus zu Haus; wo ſie die Nachbarn verſammelt finden, der Wirth ſie freundlich empfängt, die Anweſenheit holder Frauen zum Verweilen einladet, da ohne Weiteres beginnen ſie ihre luſtigen Schwänke. Das Ganze iſt ein Spaß, ohne künſtleriſchen Anſpruch gegeben und empfangen, ein Zeitvertreib, eine geſellige Unterhaltung, in der Art, wie ja wohl noch heutzutage bei uns junge Leute, in geſelligem Zuſammenſein, Sprichwörter aufführen und Komödie ſpielen aus dem Stegereif. War der kurze Schwank zu Ende gebracht, die Moral gehörig gebilligt und belacht, ein Trunk zum Dank geboten und genommen, ſo zog die luſtige Schaar weiter, von Nachbar zu Nachbar, ihre Schwänke zu wiederholen; Erwartung und Freude gingen ihr voraus, Lachen und Jubel folgten ihr. —

Der Hauptſitz dieſer Faſtnachtſpiele waren, wie geſagt, die alten Reichsſtädte, Köln, Augsburg, vor Allem Nürnberg, dies Venedig Germaniens, die Krone damals und Königin aller deutſchen Städte. Auch die beiden älteſten Bearbeiter, denen es gelang, dieſen Schwänken eine gewiſſe feſte Form, eine Art literariſcher Geſtaltung zu geben, gehören nach Nürnberg: Hans Roſenblüt, mit dem Beinamen der Schnepperer, der vermuthlich ums Jahr 1450 lebte, und Hans Folz, ſein Zeitgenoſſe, ſeines Zeichens ein Bader. Von Beiden ſind uns einige (wenn wir ſo ſagen dürfen) Stücke erhalten, welche, wenn nichts weiter, ſo doch wenigſtens gut ſind, die Gattung im Allgemeinen zu characteriſiren und uns eine unmittelbare Kenntniß dieſer früheſten Anfänge der deutſchen weltlichen Komödie zu gewähren. Aber allerdings iſt dies auch das einzige Intereſſe, das ſie befriedigen; namentlich von äſthetiſcher Ausbeute, von künſtleriſchem Genuß kann bei ihnen keine Rede ſein. Die Sprache iſt zerſtückt und hart, wie ſie damals, bevor Luther mit gewaltigen Hammerſchlägen die zerbrochenen Glieder wieder zuſammenſchweißte, in der That nicht anders ſein konnte; die Compoſition völlig kunſtlos, auf der äußerſten Stufe dramatiſcher Kindheit; der Witz plump und einförmig; das Ganze, in ſeiner ſteifen, holzſchnitt-

Digitized by Google

artigen Manier, ein nur allzugetreues Abbild jenes allerdings sehr behaglichen, sehr friedfertigen, aber auch ebenso beschränkten, ebenso poesielosen Pfahlbürgerthums, das sich damals bereits in den deutschen Städten eingenistet hatte. —

Dies also die frühesten Anfänge, die ersten formalen Ausgangspunkte des deutschen Theaters. Sie sehen, wie dieselben sich bemühen, den Uebergang, den die historische Entwicklung in dieser Zeit macht, den Uebergang vom abstracten, kirchlichen zum concreten, bürgerlichen Bewußtsein, auch ihrerseits zu begleiten und mitzumachen: und wie es ihnen doch nirgend gelingt, diesen Inhalt des deutschen Lebens, der sich in ihnen offenbaren will, in einer wahrhaft künstlerischen, einer abgeschlossenen und würdigen Form zu fixiren.

Woher dies kam? Weil dies nationale Leben selbst ein zerrissenes, particulares war, ohne das verknüpfende Band einer gemeinschaftlichen Idee, ohne den Zusammenhalt, den lebendigen, einer großen gemeinsamen That. Es bedurfte hier eines neuen Anstoßes, eines mächtigen historischen Ereignisses, welches, die isolirten Kreise des damaligen Lebens sprengend und unter einander rüttelnd mit gewaltiger Faust, dem deutschen Leben selbst einen neuen, erweiterten Inhalt — und damit auch den Anfängen des deutschen Theaters neue, würdige Stoffe zuführen konnte.

Dies Ereigniß blieb nicht aus: es war die Reformation.

Anmerkungen.

Eine ausdrückliche und vollständige Geschichte des deutschen Theaters wird bisher noch vermißt. Zwar an Versuchen dazu fehlt es nicht, insbesondere aus derjenigen Zeit, wo unsre Bühne selbst in Blüthe stand und wo das Theater wirklich, einige Decennien hindurch, den Mittelpunkt des öffentlichen Interesses bildete, das heißt also aus der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Namentlich sind in dieser Hinsicht zwei Werke anzuführen:

J. F. Löwen's (Schönemanns Schwiegersohn, geb. 1729, st. 1771) Geschichte des deutschen Theaters, im IV. Theil seiner Schriften (Hamburg, 1765) p. 1—76.

(Ch. H. Schmid, geb. 1746, st. als Professor zu Gießen 1800) Chronologie des deutschen Theaters. Leipzig, 1775.

Beide jedoch umfassen theils einen zu kleinen Zeitraum, theils auch, in dem Ur-

Digitized by Google

theil über einzelne Theaterunternehmungen, sind sie zu sehr durch Persönlichkeiten getrübt, sowie überhaupt alles wissenschaftlichen Charakters zu ledig, als daß man ihnen heutzutage mehr, als einen sehr untergeordneten Werth beilegen könnte; namentlich für die älteren Zeiten, bis gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts, sind sie, dem Stande der damaligen Wissenschaft gemäß, ohne alle Bedeutung. — Seitdem ist kein Versuch mehr zu einer vollständigen Geschichte unsers Theaters gemacht worden: und sieht sich daher derjenige, welcher diese Geschichte kennen zu lernen wünscht, auf eine Masse von Monographieen und Specialgeschichten, sowie auf einzelne gelegentliche Erwähnungen verwiesen, von denen ich, sei es auch nur, um dem Leser die späteren Citate und Anführungen von vorn herein verständlich zu machen, nachstehend die bedeutendsten anführen will.

Und zwar zunächst für die ältesten Zeiten, die Zeit der Mysterien und Fastnachtspiele:

Gustavus Freytag: De initiis Scenicae poesis apud Germanos. Dissertatio inauguralis. Berol. 1838.

Heinr. Hoffmann (von Fallersleben): Fundgruben für Geschichte deutscher Sprache und Literatur, Th. II. Auch unter dem Titel: Iter Austriacum. Altdeutsche Gedichte ꝛc. Breslau, 1837 p. 239—338.

Franz Jos. Mone: Altteütsche Schauspiele. Auch u. d. Titel: Bibl. d. gesammten deutschen Nat. Literatur ꝛc. Bd. XXI. Quedlinburg, 1841.

Desselben Schauspiele des Mittelalters. Bd. I. Karlsruhe, 1846.

K. Fr. Flögel's (geb. 1729, st. als Prof. zu Liegnitz 1788): Geschichte der komischen Literatur, Bd. IV. (Liegnitz 1787) p. 278 fgg.

Sodann für die Epoche von Hans Sachs bis Lohenstein, von Anfang also des XVI. bis Ausgang des XVII. Jahrhunderts:

L. Tieck's Deutsches Theater. Zwei Bde. Berlin, 1817.

J. E. Schlager: Aus dem Leben und Wirken der dramatischen Kunst in Wien, bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, in dessen: Wiener Skizzen aus dem Mittelalter. Neue Folge, 1839.

Ferner für das achtzehnte Jahrhundert:

Heinr. Lindner: Karl der Zwölfte vor Friedrichshall. Eine Haupt- und Staatsaction ꝛc. Mit einem Vorwort. Dessau, 1845.

(Heinr. Aug. Ottok. Reichard, geb. 1751, st. als Herzoglich Gothaischer Kriegsdirektor 1828) Theater-Kalender. Gotha, 1775—1800. 24 Bde.

Desselben Theaterjournal für Deutschland. Gotha, 1777—84. Heft 1—22.

Joh. Fr. Schink's Dramaturgische Fragmente. IV Bde. Wien, 1781—84.

Joh. Fr. Schütze's Hamburgische Theater-Geschichte. Hamburg, 1794.

C. M. Plümicke (geb. 1749, st. zu Magdeburg 1810) Entwurf einer Theatergeschichte von Berlin. Berlin, 1781.

(Ch. Jac. Wagenseil) Unpartheyische Geschichte des Gothaischen Theaters. Mannheim, 1780.

(Heinr. Blümner, geb. 1765, st. als Oberhofgerichtsrath zu Leipzig 1839) Geschichte des Theaters in Leipzig, von dessen ersten Spuren bis auf die neueste Zeit. Leipzig, 1818.

Joh. Christ. Brandes (geb. 1738, st. zu Berlin 1799): Meine Lebensgeschichte. Drei Bde. Berlin, 1799.

Digitized by Google

F. L. W. Meyer: Friedrich Ludwig Schröder. Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers. Zwei Bde. Hamburg, 1819.

Aug. Wilh. Iffland: Meine theatralische Laufbahn. Auch u. d. Titel: Dramatische Werke, Bd. I. Leipzig, 1798 (Göschensche Ausgabe in XVI. Bden.)

Endlich für die neueste Zeit bis auf die Gegenwart:

A. W. Iffland's Almanach für Theater. Berlin, 1807—9, 1811—12. Fünf Bde.

F. L. Schmidt (später Mitdirector des Hamburger Stadttheaters): Almanach fürs Theater. Hamburg und Leipzig, 1809—12. Drei Bde.

F. G. Zimmermann's dramaturgische Blätter. Jahrg. 1821. 22., sowie desselben Neue dramaturg. Blätter für 1827. Hamburg, 1821—28.

Ludw. Tieck's dramaturgische Blätter. Zwei Bdchen. Breslau, 1825. 26.

Karl Theod. Küstner, Rückblick auf das Leipziger Stadttheater. Leipzig, 1830.

A. Lewald's Allgemeine Theater-Revue. Erster (und einziger) Jahrgang. Stuttgart, 1835.

Christ. Grabbe (geb. 1801, st. 1836): Das Theater zu Düsseldorf, mit Rückblicken auf die übrige deutsche Schaubühne. Düsseldorf, 1835.

Karl Immermann (geb. 1796, st. 1840) Maskengespräche, in: Deutsche Pandora 3ter Band, auch wiederholt in Immermann's Memorabilien, Bd. III. (Der Ges. Schr. Bd. 12).

H. Th. Rötscher, Seydelmanns Leben und Wirken. Berlin, 1845.

Ad. Stahr, Oldenburgische Theaterschau. Zwei Theile. Oldenburg, 1845.

Hiezu sind sodann einige Werke über die Geschichte unserer dramatischen Literatur zu ziehen, vor Allem das noch immer unentbehrliche:

Joh. Christ. Gottsched's Nöthiger Vorrath zur Geschichte der dramatischen Dichtkunst oder Verzeichniß aller deutschen Trauer-, Lust- und Sing-Spiele, die im Druck erschienen von 1450 an bis zur Hälfte des jetzigen Jahrhunderts, gesammlet und ans Licht gestellet. Zwei Thle. Leipzig, 1757. 65.

Ferner: A. W. Schlegel's Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Drei Bde. Heidelberg, 1809—11.

Joseph Kehrein: Die dramatische Poesie der Deutschen. Versuch einer Entwicklung derselben von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart. Zwei Bände. Leipzig, 1840.

Dies letztere Buch jedoch, wegen seiner Unvollständigkeit sowohl, wie seiner völlig kritiklosen, dilettantischen Behandlung, ist nur mit großer Vorsicht zu gebrauchen. — Auch die großen Sammlungen von Theaterstücken, wie sie vornämlich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts erschienen, sind der Beachtung werth, besonders:

J. C. Gottscheds Deutsche Schaubühne, nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet. Sechs Bde. Leipzig, 1741—45.

Die deutsche Schaubühne zu Wien, nach alten und neuen Mustern. Zwölf Bde. Wien, 1749—63 (ward in sechs neueren Sammlungen, unter wechselndem Titel, als: Neues Theater von Wien, K. K. National-Hof-Theater ꝛc. bis zum J. 1785 fortgesetzt; das Ganze bildet eine Reihenfolge von nicht weniger, als 63 Bänden.

Ein bequemes Buch zum Nachschlagen endlich, unter einem Wust frembartiger Stoffe allerhand brauchbare Notizen über Theater und Theatergeschichte enthaltend, ist das

Digitized by Google

Allgemeine Theater-Lexicon oder Encyclopädie alles Wissenswerthen für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde ꝛc., herausgegeben von R. Blum, K. Herloßsohn, H. Marggraff.

Nur daß auch hier, wo es wissenschaftliche Zwecke gilt (welche übrigens auch gar nicht in der Absicht des Unternehmens lagen), die höchste Vorsicht zu empfehlen ist. —

Weitere specielle Nachweisungen siehe bei Hoffmann von Fallersleben, deutsche Philologie, p. 120. 121., vgl. 91. 92.

Die Kenntniß und Benutzung schließlich der größeren allgemeinen Geschichten der deutschen Literatur, wie von Gervinus, Koberstein ꝛc. wird, als sich von selbst verstehend, vorausgesetzt.

Zu pag. 14. Dafür liefern die gehäuften Verbote, die Acht- und Bannformeln ꝛc. Das älteste bekannte Verbot ist bereits unter Karl dem Großen erlassen worden; es wird darin den „Scenici“ der Gebrauch geistlicher Kleidung oder überhaupt irgend welcher kirchlichen Anzeichen „bei Leibesstrafe und Verbannung“ untersagt. S. Flögel IV., p. 281. Ferner im J. 1210 verbot Papst Gregor den Geistlichen, an Schauspielen in der Kirche, sowie überhaupt an Vermummungen und ähnlichen Lustbarkeiten Theil zu nehmen: ein Verbot, das schon wenige Jahre darauf (1227) von der Kirchenversammlung zu Trier erneuert werden mußte. Dasselbe geschah gegen Ende des Jahrhunderts (1293) durch die Synode zu Utrecht. Auch noch im vierzehnten Jahrhundert (1316 und 1326) wurden ähnliche Verbote durch den Bischof von Worms, sowie den Erzbischof von Gnesen erlassen. Siehe die Zusammenstellung bei Hoffmann, Fundgruben, II., 242. 243. — Ueber die Abneigung der ältesten Christen, namentlich der Kirchenväter, gegen das Theater im Allgemeinen siehe die Citate bei Schack, Geschichte der dramat. Literatur und Kunst in Spanien, Berl. 1845, I., p. 16.

Zu pag. 17. Die bekannte Nonne Roswitha von Gandersheim. Roswitha, aus einer vornehmen sächsischen Familie entsprossen, Nonne im Kloster zu Gandersheim in Sachsen (sie selbst, in der Vorrede zu ihren Komödien, nennt sich „die starke Stimme von Gandersheim“), lebte um das Jahr 980; ihre Komödien oder besser Gesprächsspiele, da sie, wiewohl Terenz ihrer eigenen Versicherung nach, dabei zum Muster gedient, doch in Wahrheit nichts Dramatisches enthalten, sechs an der Zahl, sind in lateinischer Sprache, in Prosa geschrieben. Die Titel lauten: Gallicanus, Dulcidius, Callimachus, Abraham, Paffnucius, Fides et Spes. Einen kurzen Auszug des Inhalts hat Gottsched, Nöth. Vorr. I. 5—9 gegeben; es sind sämmtlich Bekehrungs- und Märtyrergeschichten, wobei (wie das wohl öfter geschieht) die Bösewichter bei Weitem charakteristischer, mit einer, für eine fromme Klosterjungfrau allerdings überraschenden Lebhaftigkeit der Farben geschildert sind. Diese Komödien wurden zuerst gegen Ende des XV. Jahrhunderts von Conrad Celtes wieder aufgefunden und bald darauf (Nürnberg 1501) herausgegeben; eine zweite, mannigfach erläuterte Ausgabe wurde von H. L. Schurzfleisch, Nürnberg 1707, besorgt. — Vgl. in Kürze Gottsched, Nöth. Vorr. I, 4—10 und II, 6—34, wo unter Anderm zwei Akte des Gallicanus in deutscher Uebersetzung mitgetheilt sind. Ferner Schröckh, Abbildung und Lebensbeschreibung berühmter Gelehrten, Bd. I., Samml. 3, p. 241—250. Auch erschien bereits 1759 eine besondere Monographie über sie: Geschichte der Roswitha ꝛc.

Digitized by Google

Dresden, 1759. In neuester Zeit hat Raupach im Wissenschaftlichen Verein zu Berlin einen Vortrag über sie gehalten, der jedoch, so viel mir bekannt, bisher noch nicht im Druck erschienen ist. — Nachstehende Stelle aus dem Gallicanus, der Gottsched'schen Uebersetzung desselben (II, 20—37) entlehnt, mag den Lesern zur Probe dienen. Gallicanus, Kaiser Constantins Feldherr und einziger Beistand gegen die Scythen, welche das Reich bedrohen, hat die Hand der Constantia, der Tochter des Kaisers, zur Bedingung eben dieses Beistandes gemacht. Es folgt nun die Unterredung zwischen dem Kaiser und seiner Tochter.

Constantia. Der Kaiser kömmt trauriger, als gewöhnlich zu mir. Ich bin voller Verwunderung, was der Kaiser bei mir wolle.

Kaiser. Komm her, liebe Tochter Constantia, ich will dir etwas eröffnen.

Constantia. Hier bin ich, gnädigster Herr, befiehl, was dir beliebt.

Kaiser. Ich bin sehr bekümmert und herzlich betrübt.

Constantia. Sobald ich dich ankommen sah, bemerkte ich deine Traurigkeit, und ob ich gleich die Ursache nicht wußte, so ward ich doch unruhig und besorgte etwas.

Kaiser. Ich bin deinetwegen bekümmert.

Constantia. Meinetwegen?!

Kaiser. Blos deinetwegen.

Constantia. Ich erschrecke! Was ist es, gnädigster Herr?

Kaiser. Ich scheue mich, es dir zu sagen, damit du nicht betrübt werdest.

Constantia. Ich werde also noch trauriger, dafern du mir es nicht entdeckest.

Kaiser. Der Feldherr Gallicanus, dem seine öfteren Triumphe den obersten Rang unter den Fürsten erworben haben und dessen Dienste ich oft zur Vertheidigung des Vaterlandes nöthig habe — —

Constantia. Was will der?

Kaiser. Er will dich zu seiner Gemahlin haben.

Constantia. Mich?

Kaiser. Freilich dich.

Constantia. Ich will viel lieber sterben.

Kaiser. Das habe ich wohl vorher gesehen.

Constantia Es wundert mich nicht, weil ich mit deinem Vorwissen und deiner Erlaubniß Gott ein Gelübde ewiger Jungfrauschaft gethan habe.

Kaiser. Ich erinnere mich.

Constantia. Ich werde also durch keine Martern gezwungen werden können, sondern meinen geleisteten Eid unverbrüchlich halten.

Kaiser. Es ist billig. Aber das bekümmert mich eben! denn soll ich dich, wie ein Vater, bei deinem Vorhaben beharren lassen, so werde ich im gemeinen Wesen einen großen Schaden leiden. Wenn ich aber, da Gott für sei! dir widerstrebe, so werde ich den ewigen Strafen unterworfen sein.

Constantia. Und wenn ich an Gottes Hilfe verzweifeln wollte, so würde ich, vor allen andern, in den größten Kummer gerathen.

Kaiser. Wie aber?

Constantia. Allein jetzo habe ich keine Ursache zum Trauern, da ich von deiner Gottesfurcht versichert bin.

Kaiser. Wie wohl redest du, meine liebe Constantia!

Digitized by Google

Conſtantia. Wollteſt du aber meinem Rathe folgen, ſo wollte ich dir zeigen, wie du beiderlei Schaden vermeiden könneſt.

Kaiſer. O wollte Gott, daß das möglich wäre!

Conſtantia. Stelle dich, daß du, nach glücklich vollbrachtem Feldzuge, ſeinen Wunſch erfüllen wolleſt: und damit er glaube, daß mein Wille mit einſtimme, ſo berede ihn, daß er unterdeſſen ſeine beiden Töchter, die Attica und Aſtenia, zur Befeſtigung der Liebe, bei mir bleiben, hingegen meine beiden Kammerjunker, den Johannes und Paulus, mit ſich reiſen laſſe.

Kaiſer. Was ſoll ich aber thun, wenn er nun als Sieger wiederkommt?

Conſtantia. Ich halte dafür, man müſſe den Allmächtigen herzlich anrufen, daß er ihm indeſſen den Sinn ändere und ihn von dieſem Vorhaben abwende.

Kaiſer. O liebſte Tochter, wie ſehr haſt du durch die Süßigkeit deiner Unterredung die Bitterkeit deines traurigen Vaters verſüßet: ſo daß ich hinfort keine Bekümmerniß darüber haben werde.

Conſtantia. Dieſelbe iſt auch gar nicht nöthig.

Kaiſer. Ich will dieſelbe, ſowohl als den Gallicanus, mit einem fröhlichen Verſprechen berücken.

Conſtantia. Gehe alſo glücklich, liebſter Vater.

Im weiteren Verlauf wird nun dargeſtellt, wie die Liſt der Conſtantia glücklich gelingt: Gallicanus wird durch die ihm mitgegebenen Begleiter in der That zum Chriſtenthum bekehrt, worauf er ſeinen Anſprüchen auf die Hand der Conſtantia entſagt. — So weit die beiden erſten Akte; der Reſt des Stückes, das Martyrium des Gallicanus unter Julianus dem Apoſtaten darſtellend, ſteht mit dieſer Einleitung nur in ſehr loſer, willkürlicher Verbindung. —

Schließlich, um auch eine Probe ihres lateiniſchen Stils zu geben, möge noch folgende Stelle aus dem Abraham (zu gleichem Behufe auch bereits von Freytag de initiis, p. 42. 43. mitgetheilt) hier eine Stelle finden. Abraham, ein frommer Einſiedler, den unzüchtigen Lebenswandel ſeiner Nichte Maria beklagend, erzählt folgenden Traum:

Abr. Putabam me ante fores cellulae stetisse et ecce, draco mirae magnitudinis nimiique foetoris rapido impetu adveniens, candidulam secus me columbam reperiens cepit, devoravit subitoque non comparuit.

Effram. Evidens visio.

Abr. Tertia demum nocte cum lassa sopori membra dedissem, putabam eundem draconem meis vestigiis disruptum volutasse ipsamque columbam absque laesione emicuisse.

Effram. Laetificor auditu nec ambigo, quin tua quandoque ad te revertatur Maria.

Abr. Postquam evigilans hujus solamine visionis temperabam tristitiam prioris, mentem recepi ut reminiscerer alumnae. Illud quoque sine tristitia memini, quod ipsam in duorum intervallum dierum divinae innitentem laudi solito non sensi.

Effram. Sero meministi.

Abr. Fateor. Accessi, manu fenestram pulsavi, filium saepius non minando vocavi.

Effram. Ah, frustra vocasti.

Digitized by Google

Abr. Hoc adhuc non sensi, sed cur negligenter in vicinis ageret rogavi. Sed nec levis tinnitum responsi recepi.

Ueber die Wettgesänge oder Dichterkämpfe, welche, in Veranlassung ihrer dialogischen Form, gemeiniglich, zusammen mit den Stücken der Roswitha, aber mit noch größerem Unrecht als diese, als die Anfänge unsrer dramatischen Poesie aufgeführt werden, vornämlich der Krieg auf der Wartburg, vgl. von der Hagens Grundriß, p. 521. J. Grimm über d. altdeutschen Meistergesang p. 77., sowie die vortreffliche Monographie von Koberstein: Ueber das wahrscheinliche Alter und die Bedeutung des Gedichts vom Wartburger Kriege. Naumburg, 1824. — Vgl. in Kürze eben desselben Grundriß I, 161. der 4. Aufl.

Zu pag. 17. die Mysterien betreffend. Bei Weitem das Gründlichste und Wichtigste, was bisher über Mysterien in Deutschland geschrieben worden, ist in Mone's neuester Sammlung (Schausp. des Mittelalters. Bd. I. 1846) enthalten. Die schon früher Theils vermuthete, Theils behauptete nächste Beziehung der Mysterien zu den gottesdienstlichen Feierlichkeiten findet sich hier aufs Glücklichste wie Gründlichste nachgewiesen. Nachfolgende Sätze, dem Mone'schen Buche entlehnt, werden die Sache in Kürze deutlich machen.

„Das Schauspiel des Mittelalters ruht auf religiösem Grunde, es ist ursprünglich ein geistliches Schauspiel und zwar ein geschichtliches, kein allegorisches (a. a. O. p. 3.). Die Aufführung dieser Schauspiele war an bestimmte Festtage des Jahres gebunden, denn sowohl das Leben Christi wird alljährlich in besondern Festen zur Erinnerung gleichsam wiederholt, als auch haben die Heiligen ihre Feiertage. Schauspiele, die Christus oder die Heiligen betrafen, knüpften sich daher an ihre Feste. Man findet deshalb den gottesdienstlichen oder kirchlichen Text der Festtage in den Schauspielen ganz oder theilweise wieder, und um diese richtig zu verstehen und ihr Verhältniß zum Gottesdienste zu begreifen, muß man sie mit den Kirchentexten vergleichen." (p. 3. 4.) Das altteutsche Schauspiel mußte sich an die Ordnung der Kirchenfeste halten, mithin auch an die Geschichte, welche zu dem Feste gehört. (p. 133.) Die Kirchenfeste, welche besonders das Leben Jesu betreffen, fallen von Weihnacht bis Christi Himmelfahrt, und für alle hat man noch religiöse Schauspiele*). Sie

*) Dergleichen Feste waren also namentlich: 1) Weihnachten. Hiefür war ein Hymnus, in welchem der Priester den Gesang der Engel anstimmte und das Volk im Namen der Hirten antwortete, bereits zu Ende des vierten Jahrhunderts in den meisten Kirchen bekannt. 2) Der Gedächtnißtag der unschuldigen Kindlein. „Eine Homilie des Fulgentius zeigt, wie lebendig und dramatisch der alte Cultus diese Begebenheit darzustellen suchte. Es werden darin die Mütter der ermordeten Kinder redend eingeführt, wie sie über den Verlust der ihnen Entrissenen jammern, dem Tyrannen fluchen ꝛc." Aehnliches in vier Reden (angeblich) des heiligen Augustinus über dasselbe Thema. 3) Das Epiphanienfest. Hiezu existirt schon von Ephraim von Edessa (st. 378.) ein Antiphon zwischen Maria und den Magiern oder s. g. Drei Königen, der ohne Zweifel bestimmt war, an diesem Tage in der Kirche abgesungen zu werden. (Vgl. Mone, a. a. O. 137. 138.) 4) Das Palmfest. Daß auch dieses schon im vierten Jahrh., wenigstens im Orient, mit festlichen Aufzügen, Spielen ꝛc. ja vielleicht schon mit einer mimisch dramatischen Vorstellung von dem Einzuge Christi in Jerusalem gefeiert ward, dafür findet sich in zwei Festreden des Bischof Epiphanius (st. 403.) der Beweis. 5) Charfreitag, heiliger Sabbath, Ostern. Auch hiefür giebt es eine Charfreitags-Homilie des Eusebius Emisenus (st. vor 359), welche völlig in rhetorisch dramatischer Manier gehalten ist, „ja sie kann im strengsten Sinne des Wortes ein kleines Drama genannt werden:" von dem „Leidenden Christus," dem Χριστὸς πάσχων (des Gregorius von Nazianz?) zu geschweigen. Siehe das Ausführlichere bei Schack I, 19—25, nach Augustin's Christlicher Archäologie, 1817 fgg. —

Digitized by Google

bilden einen eigenen, und zwar den hauptsächlichsten Kreis des alten Drama's. Daneben besteht der Kreis der Marienschauspiele, theils in selbständigen Stücken, wie Mariä Himmelfahrt und einige Marienklagen, theils mit den Schauspielen des ersten Kreises verbunden. Ein dritter Kreis enthält gemischte Schauspiele d. h. er bezieht sich nicht auf eine Person allein, sondern entweder auf einzelne Heilige, z. B. das Spiel von der h. Dorothea, oder auf andre Kirchenfeste, z. B. den Fronleichnamstag, oder auf sonntägliche Evangelien." (p. 251.)

Ueber die Sprache der Mysterien und den allmäligen Uebergang derselben vom Lateinischen zum Deutschen sind besonders folgende Stellen zu beachten: „Ursprünglich war das Schauspiel lateinisch und zwar im Kirchenstyl —, seit dem zwölften Jahrhundert wurde diese einfache Abfassung ausgeschmückt durch strophische lateinische Gesänge, diese gaben den nächsten Anlaß eine teutsche Uebersetzung derselben beizufügen, daher kommt die teutsche Sprache in den ältesten Stücken gleichsam nur aushülfsweise vor, und zwar nur als Uebersetzung jener strophischen Lieder, die nicht ursprünglich zum Kirchentext gehörten. Hiemit war der Anfang gemacht, die alten Texte allmälig ganz zu übersetzen. Dies geschah um so schneller, je weitläuftiger und ausführlicher das lateinische Schauspiel wurde und je mehr Laien es zu seiner Darstellung nöthig hatte. In dem geistlichen Schauspiel ging also die lateinische Kirche und das teutsche Volk neben einander; im dreizehnten Jahrhundert hatte dieses noch wenig Antheil, im vierzehnten aber war die Kirche nur noch Begleiterin des teutschen Textes, im fünfzehnten zog sie sich ganz zurück und das Schauspiel wurde weltlich. — Es ging mit dem Schauspiele, wie mit der Predigt, anfänglich war diese lateinisch, nachher teutsch, jedoch so, daß alle Schriftworte zuerst lateinisch vorgetragen und dann auf teutsch gesagt wurden, welche Sitte bis an das Ende des Mittelalters blieb." (Mone, a. a. O. 54. 55.)

Das älteste der bis jetzt veröffentlichten Mysterien (von einigen vielleicht ebenso alten, vielleicht noch älteren, die aber bis jetzt theils nur handschriftlich existiren, theils sogar in neuerer Zeit verloren gegangen sind, s. Hoffmann, Fundgr. II, 241) ist das Spiel von „Christi Leiden" aus dem XIII. Jahrhundert, bei Hoffmann, Fundgruben II, 245—258; vgl. jedoch Mone, p. 53. Nicht viel jünger und überdies dadurch merkwürdig, daß es das älteste bekannte Mysterium, welches ganz in teutscher Sprache abgefaßt, ist die „Marienklage," eben daselbst p. 259—283; einen, wie es scheint, noch ältern und ursprünglicheren Text desselben Stückes theilt Mone p. 31 fgg. mit. — Ferner enthält die Hoffmann'sche Sammlung noch ein „Spiel von der heil. Dorothea" (p. 285—295) und ein „Osterspiel" (p. 297—336).

Sodann die mehrfach erwähnte Mone'sche enthält von hieher Gehörigem, außer der bereits angeführten Marienklage, ein sehr umfangreiches „Leben Jesu," in 1340 Versen (p. 72—128), eine Kindheit Jesu in 1086 Versen (p. 143—181), verschiedene Marienklagen, diese jedoch nur in Fragmenten (p. 199 fgg.), eine Christi Himmelfahrt (p. 254—264), endlich ein Spiel vom jüngsten Tage, aus dem XV. Jahrhundert (p. 273—304).

Zieht man hiezu noch die drei Stücke in der älteren Mone'schen Sammlung (Altteutsche Schausp. 1841), nämlich Mariä Himmelfahrt (p. 21), Christi Auferstehung (p. 109), Fronleichnam (p. 145), ferner die Mittheilung bei

Eine genaue Beschreibung der ältesten kirchlichen Passionsgebräuche, durch bildliche Darstellung erläutert, s. bei Mone, a. a. O. p. 7 fgg.

Digitized by Google

Schlager, Wien. Skizz. II, 16—24, sowie das Scenarium bei Fichard, Frankf. Archiv III, 137—158, so möchte man den Umkreis dessen, was von deutschen Mysterien bisher veröffentlicht ist, so ziemlich übersehen. Vgl. die namentliche Aufzählung bei Freytag, p. 61 fgg.

Ich will nun, der unmittelbaren Anschauung wegen, einige Bruchstücke aus den Mysterien selbst mittheilen: und zwar zunächst eine Stelle aus dem „Leiden Christi" bei Hoffmann, 245: eine Stelle, die überdies interessant ist, weil sie dasjenige, was oben aus dem Mone'schen Buche über die allmälige Einschiebungen erst lateinischer, dann auch deutscher Lieder angeführt ward, auf eine schlagende Weise bestätigt und erläutert. — Nachdem die Heilung des Blinden, das Begegniß mit Zachäus auf dem Maulbeerbaum u. A. schriftgemäß in lateinischer Sprache recitirt ist, folgt die Geschichte der Maria Magdalena (a. a. O. p. 246):

Maria Magdalena cantet:

Mundi delectatio
dulcis est et grata,
cujus conversatio
suavis et ornata.
Mundi sunt deliciae,
quibus aestuare
volo nec lasciviam
ejus evitare.
Pro mundano gaudio
vitam terminabo.
Nil curans de ceteris
corpus procurabo,
variis coloribus
illud perornabo.

Modo vadat Maria cum puellis ad mercatorem cantando:

Mihi confer venditor
species emendas
pro multa pecunia
tibi jam reddenda,
Si quid habes insuper
odoramentorum,
num volo perungere
corpus hoc decorum.

Mercator cantet:

Ecce merces optimae,
prospice nitorum,
hae tibi conveniunt
ad vultus decorem,
Hae sunt odoriferae,
quas si comprobaris,
corporis flagrantiam
omnem superabis.

Maria Magdalena:

Krâmer gip die varwe mir
die min wengel roete,
dâ mit ich die jungen man
ân ir danc der liebe noete.
Seht mich an,
junge man,
lât mich eu gevallen.

Minnet tugentliche man
minnecliche vrouwen.
Minne tuot euch hôch gemuot
unde lât euch in hôhen êren schouwen.
Seht mich an,
junge man,
lât mich eu gevallen.

Wol dir wert daz dû bist
alsô vreudenriche,
ich wil dir sin undertân
durch din liebe immer sicherliche.
Seht mich an,
junge man,
lât mich eu gevallen.

Postea vadat dormitum et Angelus cantet:

O Maria Magdalena, nova tibi nuntio.
Simonis hospitio hic sedens convivatur

Digitized by Google

Jesus ille Nazarenus gratia, virtute plenus,
Qui relaxat peccata populi.
Hunc turbae confitentur salvatorem seculi.

Recedat Angelus et surgat Maria cantando:

Mundi delectatio
sqq

Tunc accedat amator quem Maria salutat et quum parum loquuntur cantet Maria ad puellas:

Wol dan minneclichen kint,
Schouwe wir kràme,
koufe wir die varwe da,
die uns machen schoene unde wol getâne.
Er muoz sîn sorgenvrî
der dâ minnet mir den lip.

Iterum cantet:

Krâmer gip die varwe mir
sqq.

Mercator respondeat:

Ich gib eu varwe deu ist guot
dar zuo lobeliche
deu euch machet recht schone
unt dar zuo recht wunnecliche.
Nemt si hin,
habt ir si,
ir ist niht geliche.

Accepto unguento vadat dormitum. Angelus veniat cantando:

O Maria Magdalena
sqq.

et iterum evanescat. Tunc surgat Maria et cantet:

Mundi delectatio
sqq.

Et iterum postea obdormiat et Angelus veniat cantando ut supra et iterum evanescat. Maria Magdalena cantet:

Heu vita praeterita,
vita plena malis,
fluxus turpitudinis,
fons exitialis!
Heu quid agam misera
plena peccatorum,
quae polluta polleo
soror vitiorum.

Angelus dicat sibi:

Dico tibi, gaudium est angelis Dei supra una peccatrice poenitentiam agente.

Maria.

Hinc ornatus seculi,
vestium candores!
protinus a me fugite,
turpes amatores!
Ut quid nasci volui?
quae sum defoedanda
et ab omni genere
criminum notanda!

Sie legt nun Trauerkleider an und kauft köstliches Salboel, mit dem sie sich zum Heiland begiebt; sie singt, unter Thränen:

Digitized by Google

Ibo nunc ad medicum
turpiter aegrota,
medicinam postulans.
Lacrimarum vota
huic restat ut offeram
et cordis plangores,
qui cunctos ut audio
sanat peccatoris.

Jèsus trôst der sêle mîn,
Lâ mich dir empfolhen sîn
Unde loese mich von der missetât
Da mich deu werlt zuo hât bråht.

Ich kume niht von den vüezen dîn,
Dû erloesest mich von den sünden mîn
Unde von der grôzen missetât
Da mich deu werlt zuo hât bråht.

Es folgen darauf, getreu nach dem Evangelium, die Einreden der Phariſäer, der Jünger, das Gleichniß von den Schuldnern, bis zu den verſöhnenden Worten Chriſti:

Jesus cantat ad Mariam:

Mulier remittantur tibi peccata, fides tua salvam te fecit, vade in pace.

Tunc Maria surgat et vadat lamentando cantans:

Awê awê daz ich ie wart geborn!
Hân ich verdient gotes zorn
Der mir hât geben sêle unde lip,
Awê ich vil unsaelic wip!

Awê awê daz ich ie wart geborn,
Swenne mich erwecket gotes zorn.
Wol uof ir gûten man unde wip,
Got wil rihten sêle unde lip.

*

Zur Vergleichung folge hier eine noch zweite, jüngere, ins XIV. Jahrhundert gehörige Bearbeitung deſſelben Stoffes, aus dem Leben Jeſu bei Mone, p. 49 fgg. Unmittelbar vorauf geht die Verſuchung des Heilands durch den Teufel; dann unmittelbar (p. 79) folgt auch hier die Geſchichte der Maria Magdalena:

Tunc Maria Magdalena una cum puella et II juvenibus curiset) dicens:*

Ich bin ein ledig junges wip
unt tragen einen stolzen lip,
ich wil mit freuden vrolich sîn,

zu danzen stat daz gemude min.
weme freude ist swere,
daz ist mir gar unmere.

*Tunc dicat ad eam Marta**):*

Maria liebe swester min,
gesteme den wilden mude din,
gedenke, daz uns got hat gegeben
in dirre werlt ein krankes leben,

in dem wir gedienen sollen
godes riche, ob wir ez wollen;
dar ume wende dinen mut,
daz ist dir an der selen gut.

Respondet Maria:

Swester swig, la mich gehoren,
du mach wol sîn ein alte boren,
du bedest ez auch, werestu als ich,

nu bist du gar unminneclich,
daz mustu ez ungerne,
wan nieman wil bit***) dir degel han.

*) d. h. chorizet.

**) Die alſo hier die Rolle des Warners ſpielt, die in dem vorigen Stücke einem Engel zugetheilt war: auch, wenn wir nicht irren, ein Zug, der auf ein jüngeres Alter dieſes Stückes ſchließen läßt. Auch die Verwechslung der Marien (Martha, Schweſter der Maria von Bethanien, zur Schweſter der Maria Magdalena gemacht,) iſt beachtenswerth. — Wer übrigens, der die ältere Form der Fauſtſage kennt, wird ſich durch dieſe dreimalige Warnung der in Weltluſt und Ueppigkeit verſunkenen Magdalene nicht lebhaft erinnert fühlen an jene gleichfalls dreimalige Warnung des Fauſt, in der Nacht, da ſein Pact mit dem Teufel abläuft? Siehe die kürzlich erſchienene Simrock'ſche Ausgabe des älteſten Puppenſpiels vom Fauſt, von der noch ſpäter die Rede ſein wird. Dergleichen kleine und in ihrer Wirkung doch ſo gewaltige Züge (das Urbild iſt ohne Zweifel in dem dreimaligen Hahnenruf in der Geſchichte des Petrus zu ſuchen) werden leicht typiſch und erben durch Jahrhunderte fort. —

***) bit für mit: „ſängt in der Gegend von Alzei an und geht über den Hunsrücken bis in das

Digitized by Google

Es wird darauf das Begegniß Chriſti mit Petrus und Andreas eingeſchoben:

Tunc veniat Maria Magdalena secundo, dicat tripudians:

Wie ſtolz iſt nu min muot, — und auch mit den knappen ranzen.
mich dunket der werlete vreide guot, — der uns nit gern ſehe vro,
wir ſollen ſpringen und danzen — der muoze verdornen als ein ſtro.

Tunc dicat Marta:

Uwe Maria, wie iſt mir ſo leit, — der divel git ſolichen rat,
daz dich die dorheit ſo verleit; — der diner ſelen ubel ſtat.

Respondet Maria:

Marta liebe ſweſter, — als ich; nu biſtu gris und alt,
daz bede du mir auch geſtern, — der lip iſt dir von alter kalt,
ich weiz wol, daz iſt din groſtes leit, — nu gang, ſpin dinen rocken,
daz du nit ſalt weſen gemeit — daz dich der divel zocke.

Es folgt hierauf die Geſchichte mit der Ehebrecherin, worauf Magdalena zum drittenmale getanzt kommt:

Tunc tertio Maria Magdalena tripudians dicat:

Wir ſollen aber vorbaz me — unt kumet des ſußen megen zit,
bit freuden leben reht als e, — die mangen herzen vreude git.

Respondet Marta:

Maria, dis ſchimpes iſt zu vil, — dar nah kumpt der jungeſte dag,
uns allen nahet des dodes zil, — der danne bit freiden wil erſtan,
von dem niemand gewenken mac, — der ſolte ſich dorheit irlan.

Respondet Maria:

Wer ie wil lange walten, — e ich verlere minen got,
der wirt von gode geſchalten; — ich liez e aller der werlnte ſpot.
awe der leiden mere, — nu gib mir ſweſter dinen rat,
die ſint mir alzu ſwere! — wie gebuzne ich mine miſſedat.

Respondet Marta:

Maria ſweſter, kere — der iſt ſo milde und ouch ſo guot,
zu Jheſu dem viel heren, — daz er dir troſtet wol den muot.

Nachdem darauf die Geſchichte Simons des Ausſätzigen eingeſchoben und Jeſus bei ihm zu Tiſche gegangen iſt, kommt Marta, ihrer Schweſter zu ſagen:

Sweſter, iſt dir dine ſunde leit — der kan dir geben guten rat
ſo ſalt du balde ſin bereit, — ume dine groze miſſedat.
wan ich han wol vernommen, — nu ile balde zu ime hin,
daz Jheſus in diſe ſtat iſt kommen, — daz wirt vorwar din gewin.

Dicat Maria Jhesu:

Jheſu vil liber herre min, — ich han geſundet al zu vil
ich bin eine groze ſunderin, — uber alle rehte maze zil;

Moſelthal und weiter hinab" (Mone p. 70), wo wir, nach der niederländiſchen Grenze zu (ſ. ebendaſ.), daher auch den Entſtehungsort dieſes Stückes zu ſuchen haben: eine Herkunft, für die, wenn unſer Gefühl uns darin nicht täuſcht, auch übrigens die platt realiſtiſche, proſaiſch derbe Auffaſſung des ganzen Stückes, verglichen mit dem vorigen, zu ſprechen ſcheint.

Digitized by Google

daz iſt mir innecliche leit, ſo wer mir vil deſto baz.
erzeuge mir din barmherzekeit, Ach Jheſu aller Dogende ein vaz,
oder ich bin ummer me verlorn; du mir dine helfe ſchin
uwe daz ich je wart geborn! und lihtege mir mines herzens pin,
ich han grozer ſunden vil gedan, ſo wil ich ummer ſunde lan
owe hede ich ſie verlan, und wil in diner lere beſtan.

Hic cantet angelus ter: silete. Tunc Jhesus cantet versum: dimissa sunt, et dicat:

Alle dine ſunde ſint dir vergeben, wan dine minne iſt alſo groz,
bezzer verbaz din leben; daz ich noch nie vant dir genoz.

Darauf Salbung Jeſu, Murren und Zurechtweiſen Judas Iſcharioths, Abſchied Jeſu von der Magdalena:

Maria du ſalt han auch minen ſein
und gang in din hus wider hein.

Respondet Maria:

Der unverſcheiden drivelbekeit
ſi ummer gnade und ere geſeit.

worauf das Stück, immer ſtreng nach Maßgabe des Evangeliums, zu anderen Ereigniſſen übergeht. — Ueber die ſymboliſche Beziehung und Gegeneinanderordnung der mehrfach bezeichneten Einſchiebſel und Zwiſchenhandlungen ſ. Mone, a. a. O. p. 52.

Schließlich noch eine Probe aus der Auferſtehung Chriſti (Mone, Altt. Schauſp. 107.) Chriſtus iſt erſtanden, die Thore der Hölle ſind geſprengt, die Altväter Adam und Eva, als von denen alle Sünde herſtammt, befreit: da, wie ſie in den Himmel eintreten wollen, kommt eine arme Seele (anima infelix) gelaufen, möchte auch gern mit hinein: aber der Teufel packt ſie und ſpricht (p. 117):

Neyn, neyn, du bußer wicht,
du kumeſt mir von hynnen nicht.

Anima dicit:

Awe, awe, awe, Jheſus lieber Here,
mir thon dy teufel alzo we, ſchal ich nicht mit dir von hinnen kere?

Item anima dicit:

Gnade Herre, Lucifer, ich brach davon einen cloz
ich waz eyn armer becker, und warf en in dy kligen,
wen der teyk waz czu grüz, daz muz ich in dy helle gedyge.

Inzwiſchen entwiſcht ſie glücklich: worauf Lucifer dem Satanas, ſeinem Untergebenen, Auftrag ertheilt, „keyn Anian" (gen Avignon, wo damals, zur Zeit der großen Kirchenſpaltung, der verrufene Sitz der Gegenpäpſte war) zu laufen, „babeſt und Cardinal" und überhaupt alle Sünder, groß und klein, vornehm und gering, heranzuſchleppen. Satan gehorcht, bringt einen Haufen Seelen geſchleppt, die erſte ſpricht:

Prima anima dicit:

Gnade, liber Lucifer, dar an hab ich nicht recht getan,
ich war eyn armer ſchüſter, und ſwer ſy warn czwer alzo gut,
ich ſacze den lüten büße ſolen an, dez muz ich in der helle glüt.

Digitized by Google

Secunda anima dicit:

Ich waz eyn armer kappelan,
daz waz nicht wol an getan,
wen ich hürte der glocken klang,
so hatte ich wunderlich gedang,
mit czwen schonen wiben
müst ich dy czit vortriben,
wen mir dy eyne entran,
so greif ich dy andern an.

Tertia anima dicit:

Gnade, here Lucifer,
ich waz eyn armer byrschender,
ich gab eyn maz, daz waz czu cleyne,
dar ümm müz ich ymmer weine.

Quarta anima dicit:

Gnade, here Lucifer,
ich waz eyn armer fleyschawer,
ich wandirte an dy lant,
da ich eyne vynnechte swe vant,
ich nam sy uff mynen rücke,
ich drug sy in dy fleißer hütte,
ich swer uff dy trwe myn,
ez wer eyn reynes burgelin *).

Quinta anima:

Gnade, here Lucifer,
ich waz ein armer schroter,
ich stal dy schroten
dy grünen und dy roten,
dy . . . und dy wißen,
daz muß ich dy helle beschißen.

Sexta anima dicit:

Gnade, here Lucifer,
ich waz eyn helser **)
ich helste dy mayt um eyn lot,
dy frawen um eyn brot.

Lucifer dicit:

Sathan, lyber geselle,
den brynge nicht in dy helle,
komt her in dy helle myn,
wir musten alle kebes kinder syn.

Tunc Sathan animas ducat ad infernum. Lucifer dicit:

Awe, awe hoffart,
daz dyn ye erdacht wart,
ich waz eyn engel klar
und lüchte ubir aller engel schar,
ich hatte mich daz vermeßen,
daz ich welde hochir han gesessen,
wan der ware got,
der da ist der hoste rat;
darzu brachte mich myn hoffart,
daz ich ernyder gestoßen wart
vil tyff in dy helln
ich und alle myn gesellen,
wy dem, der tribet hoffart,
iz wert em alles czu der sele gespart,
ouch mußen sy liden gruße not,
we dem, der da hoffart tüt.

2c. 2c.

Zu pag. 17: Eine künstlich erbaute Bühne 2c. Vgl. Schack, Gesch. d. dram. Lit. in Spanien I, 53 fgg: „Das Personal und der Apparat, die zu diesen Stücken erfordert wurden, müssen ungeheuer gewesen sein. Die Einrichtung des Theaters wird folgender Maßen geschildert, und man kann annehmen, daß diese Schilderung uns im Wesentlichen nicht bloß den Zustand der französischen, sondern auch den der übrigen Bühnen im damaligen Europa zeigt; für England und Deutschland wenigstens wird dies durch ausdrückliche Zeugnisse be-

*) burgelin für bergelin, kleines Schwein, Eberchen; vynnichte swe = finnige, kranke Sau.
**) helfen = kosen, buhlen; Helfer, Bubler.

ſtätigt. — Der Schauplatz zerfiel in drei Theile. Oben nach hinten zu ſtand ein hohes Gerüſt, den Himmel und das Paradies vorſtellend; auf ihm befanden ſich der Sitz Gottes und der Thron der heiligen Dreieinigkeit, von Engeln und Heiligen umgeben. Unterhalb dieſes Gerüſtes lagen die Erde und das Purgatorium; ganz unten aber die Hölle, in Geſtalt eines Drachens, durch deſſen Rachen die Teufel emporſtiegen und hinabfuhren. Zur Seite war eine Niſche mit Vorhängen, wo, wie man annahm, alles das vorging, was nicht vor die Zuſchauer gebracht werden konnte; zugleich ſtanden auf der Bühne ſelbſt Bänke, auf die ſich die Schauſpieler nach Beendigung ihrer Scenen niederließen*). Die Sitze der Zuſchauer waren reihenweiſe hinter einander erhöht und wie die Bühne nach religiöſen Ueberlieferungen benannt; die höchſten hießen das Paradies. Um Decorationen und Maſchinerie der Bühne ſo glänzend wie möglich auszuſtatten, ſcheute man weder Mühe noch Koſten. Wenn die Darſtellung im Freien ſtatt fand, ſcheint man ſich eines beweglichen, auf Räder geſtellten Brettergerüſtes bedient zu haben." — Vgl. Mone a. a. O. 268, nebſt dem ganzen Spiel vom jüngſten Tage, das durch zahlreiche unzweideutige Angaben auch in ſcenifcher Hinſicht von Wichtigkeit iſt, ſowie namentlich das ſchon früher erwähnte Scenarium bei Fichard.

Das zahlreiche Perſonal ſowie die lange Dauer der Myſterien betreffend, vgl. Mone, Altt. Schauſp. Einl. p. 16; Hoffmann, Fundgr. II, 244; Fichard III, 152; Vulpius Vorzeit, Bd. IV, St. 2, p. 99. Zu Frankfurt am Main z. B. ließ der Rector Enolph Presbyter im J. 1467 eine Tragödie von der Paſſion Chriſti aufführen, in welcher zweihundert Perſonen ſpielten. E bendaſelbſt gab im nächſtfolgenden Jahre ein anderer Rector, Bach mit Namen, ein Jüngſtes Gericht mit gleichfalls zweihundert Perſonen, ſowie 1498 eine Paſſion des Heilands mit 265 Perſonen, welche acht Tage währte.

Zu pag. 17: es wird ein Scherz, ein kräftiger Witz, ein luſtiges Zwiſchenſpiel eingeſchoben. Ein derartiges Einſchiebſel, um von dem Mercator, dem Krämer, in dem oben (p. 30) mitgetheilten Bruchſtück ganz abzuſehen (Hoffmann a. a. O. p. 297, 247), findet ſich, in breiter Ausführlichkeit (es ſind allein über fünfhundert Verſe), in der Auferſtehung Chriſti, bei Mone, Altt. Schauſp. 107 (vgl. Hoffm. 297). Daſſelbe ſchließt ſich dem von uns p. 34. 35. mitgetheilten Bruchſtücke faſt unmittelbar an. Nachdem nämlich die Sünder in die Hölle hinabgeführt ſind, ſingen zuerſt die drei Marieen einen Geſang am Grabe Chriſti. Sodann tritt der Mercator, der Krämer, mit Weib und Magd auf und ſpricht (Mone 123):

Got grüß uch ir hirn ubir al — der mir czu dinſte were recht,
alz ſprach der wolf und kückte in der genße ſtal, — dem welde ich ſulich lon geben
— daz er das jar nicht kende ubir leben.
der mir kende gewiſen eyner knecht,

Darauf meldet ſich „Rubyn" (bei Hoffmann, wo er gleich zu Anfang des Stücks unter den Feinden Chriſti vor Pilatus auftritt, „Ruibein der jude" genannt); er ſchildert ſich ſelbſt:

*) Beweisſtellen dafür, daß alle mitſpielende Perſonen ſich gruppenweis auf der Bühne befanden, ſ. bei Mone Schauſp. d. Mittelalters, p. 137.

Digitized by Google

Ich bin gar eyn getruwir knecht,
czu frawen dinſte tuge ich recht.
wult ir mir ſie dancken,
ich czy mit uch legen Francken
mit uwer frawen kapeltreten *),
ich helf ir uch den ſlachz geten
und darczu dy män ryben,
als man tut den jungen wiben.
czu Francken han ich vil gelogen,
czu Beygern vi lüte betrogen;
wult ir mit mir durch dy lant,
wir werden beyde geſchant.

Darauf verhandeln ſie wegen des Lohnes:

Mercator dicit:

Nu ſage an, lyber Rubin,
wy grie **) iſt daz lon din?

Rubin dicit:

Here, funf ſchillinge,
daz iſt myn gedinge.

Mercator dicit:

Wy mag geſin die lon ſo gröz?
nu biſtu doch under der huben blöz.

Rubin dicit:

Ich bin under der huben nyrgent kal,
ich habe in dem nacken kulpechte har.

Mercator dicit:

Rubin nu beyte vorbaz,
ſo gronet daz graz,
und loubit der ſtog
und czickelt der bock,
ſo gebe ich dir von lechtgen ***) eyn rock,
ouch gebe dir von ſamden †) eyne brüch,
und eyn hemde und myn alde hoſen dar czu,
dy czüſt du an ſpot und fru.

Rubin iſt es zufrieden, vorausgeſetzt, daß der Mercator ihm dagegen geſtattet:

daz ich dy czit vortribe
mit dinem jungen wybe
dez obendez by dem füre,
dez wer mir juſt gar türe.

Der Mercator hat nichts dagegen einzuwenden: und ſo tritt Rubin ſeinen Dienſt an, indem er dem Publikum die Ankunft des berühmten Quackſalbers verkündet und es zu ſeiner Bude einladet. Er ſingt:

Hy komt meiſter Ypocras
de gratia divina,
ſin müter eyner meiſter eyn ſclegel vras
in arte nudicina,
her ſprach, er welde eyn meiſter ſin
und waz von kunſten riche,
waz man em der geſunden brenge,
dy macht er alle ſiche.

Auch eine Anrede an das Volk hält er:

Nu ſwiget alle gliche,
beide arm und riche,
beide frawen und man,
dy ſich hy geſammet an:
uns iſt kunt in dy lant
eyn arczt wit bekant,
her iſt geheißen Ypocras,
vorwar ſult ir wißen daz,

*) ?
**) zuſammengezogen für gering.
***) ?
†) ſamden = Binſen, Gras; brüch = kurze Hoſen.

Digitized by Google

er hat durchfaren manche lant,
Hollant, Probant *), Nußenlant,
Prußenlant, Caberny, Almeny,
noch vorbaz in der woſten Romany
iſt er eyn meiſter ubir alle erſtige **).
noch mer ich uch geſage kan,
min meiſter iſt eyn kloger man,
wirt eyner in den mantel wunt,
kumt her czu em, her macht en geſunt;
dennoch ſage ich uch wol mere
von ſyner heilgen lyre,
dy blinden macht er ſprechen,
dy ſtummen macht er eßen,
her quam zu erſtige alzo vil,
alzo eyn eſel czu ſeyten ſpil.

Darauf befiehlt ſein Herr ihm, den Kram aufzuſchlagen. Aber Rubin iſt bequemer Natur, er nimmt ſich einen zweiten, einen Unterbedienten, Puſterbalk mit Namen, ein verwachſenes, geſpenſtiges Ungethüm; Rubin beſchreibt ihn:

So ſchawe welch eyn knappe!
er kumt geſprungen alz eyn trappe,
eya waz kan er ſwaczen!
er hat eyn naſe alzo eyn katze,
er iſt ubir dy ſchuldern breit,
ſyn rücke manchen hocker treyt.
nu ſage helt-knebelin,
wy iſt geheißen der name din?

Pisterbalk dicit:

Here, ich heiße Paſtüche
und lege under dem ſtruche;
wan der herde czu velde tribet,
wylch mayt da hynden blybet,
dy werff ich da neder
und erſwinge er ir geveder ***),
ich ribe er fletten in den bart.
ich heiße der krum Eckart,
ouch han ich gelogen alz eyn ſchalck,
ich heiße czwar Puſterbalk.

Aber auch Puſterbalk iſt ein fauler Knecht, ſie gerathen beide aneinander:

Et sic perculiunt se, unus dicit:

Flach!

Alter dicit:

fach!

bis der Herr die Prügelnden aus einander treibt. Rubin nimmt ſich darauf einen neuen Knecht, Laſterbalk mit Namen: der Quackſalber habe ihm verſprochen, ihn zum Ritter zu machen, allein er fürchte, es werde nichts daraus werden,

ez ſy dan, daz ſich babeſt mit dem keyſer bericht †).

Laſterbalk ſoll ihm nun dazu verhelfen, er ſoll ihm, wenn er Ritter iſt, ſein Schwert nachtragen,

und ſalt mir uff seczen myne rittirs hube
und ſalt mir dy Federn uz dem hare kluben.
und ſolt dinen unvorſpart
Anthonien myner frawen czart:

— mit welchem Letzteren Laſterbalk ſogleich den Anfang macht, wiewohl mit ſchlechtem Erfolge. Darüber betrübt er ſich ſo, daß er ins Kloſter zu gehen beſchließt:

czwar ich wil uff deſer fart
laßen wachzen mynen bart
und wil mich in eyn cloſter geben,
dar inne wil ich vorczeren myn leben:
hir um ſo bit ich uwir ſtüre,
wurſte, flecke, wampan czu dem füre
nu wicht ir frawen und ir man,
nymant hyndere mich dar an.

*) Probant = Brabant. Caberny = Italien? Almeny = Armenien.
**) erſtige = ercztige = Aerzte.
***) = Gefieder; hier die Haare.
†) vertrage.

Digitized by Google

Darauf Jahrmarktscene, spaßhafte Streitigkeiten zwischen Rubin, Pusterbalk, dem Mercator; die drei Marien (dieser Zug ist wohl zu beachten, er ist das einzige lose Band, durch welches das Zwischenspiel mit dem geistlichen Mysterium verbunden wird) kommen an die Bude, Salben einzukaufen für den Leichnam des Herrn; die Frau des Quacksalbers macht ihm Vorwürfe, er habe zu billig verkauft: Zankscene, Prügelei zwischen den Eheleuten; die Frau, unwillig über die erlittene Mißhandlung, läßt sich, sammt Hab' und Gut, von Rubin entführen: der Quacksalber jammert ihnen nach; Schluß des Zwischenspiels, worauf sogleich wieder die Engel eintreten und die fromme Handlung, in entsprechender Weise, wieder angeknüpft wird. — Denselben Stoff, nur noch ungleich derber und zotiger, in einem böhmischen Osterspiel, s. bei Hoffmann Fundgr. II, 337. —

Wie vollständig übrigens in dem Rubin dieses Zwischenspiels der spätere Hanswurst, in seiner Bedientenrolle, seinen vorsätzlichen schalkhaften Mißverständnissen (ein Zug, den er mit dem gleichzeitigen Eulenspiegel theilt und der der eigentliche Haupt- und Grundzug der deutschen komischen Person zu sein scheint), seiner Unflätigkeit, seinen Schimpf- und Prügelscenen ꝛc. vorgebildet ist, darauf braucht hier wohl kaum erst hingewiesen zu werden, da die Sache deutlich genug ist, um für sich selbst zu sprechen. — Vgl. Mone, Altt. Schausp. 17. 18. 176. Schausp. d. Mittelalters 135. Freytag, p. 55.

Zu pag. 18: Jahrmärkte, Messen ꝛc. Vgl. Mone, Altt. Schausp. p. 18: „Die nächste Veranlassung zu diesem fremdartigen und ungeeigneten Zusatz (d. i. den komischen Zwischenspielen) lag in den Jahrmärkten und Messen, die mit großen Kirchenfesten abgehalten wurden."

Ebendaselbst: und mehr als einmal wird uns gemeldet ꝛc. So z. B. wurde zu Stuttgart 1511 das jüngste Gericht aufgeführt: das Theater fiel ein, die Hölle gerieth in Flammen, die Teufel liefen erschrocken davon, und der Weltrichter fiel vom Stuhle und brach beinahe den Hals. Ebenso ging es zu Tangermünde, wo einige Raketen die Hölle anzündeten. Ein gleicher Unglücksfall ereignete sich in Leipzig, bei einer theatralischen Aufführung im Paulino: das Theater fiel ein, schlug zwei Knaben todt und beschädigte viele Menschen ꝛc. S. Vulpius a. a. O. p. 105, auch (Gothaischen) Theaterkalender f. 1797, p. 66. — Berühmte Unfälle aus früherer Zeit sind der Tod des Markgrafen Friedrich zu Eisenach, veranlaßt durch ein Spiel von den fünf klugen und den fünf thörichten Jungfrauen im J. 1322 (Freiesleben's Kleine Nachlese zu Gottsched's Nöth. Vorr. p. 6—14) und der Einsturz eines Hauses zu Bauzen, während einer Darstellung der heil. Dorothea, 1412: Flögel IV, 290. 291. Theat. Kal. f. 1782, p. 123. — Vgl. Hoffmann, Fundgr. II, 243.

Zu pag. 19: Kaiser Heinrich der Dritte bei seiner Vermählung zu Ingelheim. S. die näheren Citate bei Freytag, p. 22.

Zu pag. 19: Es fehlt ferner nicht an Spuren ꝛc. S. Docen, Miscellan. II, 193: „Zu Ende enthält diese ansehnliche Handschrift noch ein paar Mysterien, woraus man auf die Vermuthung gerathen könnte, unsere Sammlung wäre ehedem in den Händen solcher umwandernder Leute gewesen, die mit der poetischen, theatralischen und musikalischen Kunst eine Art Gewerbe getrieben." Vgl. Hoffmann a. a. O. p. 240. Auch schon das früher (p. 25) citirte Verbot

Digitized by Google

Karls des Großen deutet auf Aehnliches: denn wenn es damals nicht bereits „Scenici," d. i. Histrionen, Schauspieler, fahrende Leute gegeben hätte, welche geistliche Kleidung auf die Bühne brachten, wie hätte man es verbieten mögen? Und wiederum wo hätten die Sceniker dergleichen Kleidung benutzen können, außer wo sie geistliche Stoffe darstellten, also bei geistlichen Spielen? — Ueber die fahrenden Leute, die Joculatores, homines vagi ꝛc. im Allgemeinen siehe die sehr fleißige und übersichtliche Zusammenstellung bei Freytag, p. 18—32.

Zu pag. 21: Hans Rosenblüt. Vgl. über ihn Büsching und von der Hagen, Grundriß, p. 520 fgg. Gottsched, Nöth. Vorr. I, 11—27. Canzler und Meißner, Quartalschrift I, 1. p. 51. L. Tieck's Deutsch. Th. I, Einl. p. VIII. — Abdrücke, zum Theil auch Auszüge seiner Stücke findet man bei Gottsched a. a. O. I, 14 fgg. II, 42—80. Tieck a. a. O. I, 3—16. Marggraf, Kaiser Maximilian und Albrecht Dürer in Nürnberg, ein Gedenkbuch (Nürnberg 1840). Es sind namentlich folgende: I. Eyn vaßnacht Spil von den Syben Meistern (gedr. bei Gottsched II, 43—48), II. Des Turcken vaßnnachtspil (ebendas. 48—58. Tieck a. a. O. 3—11), III. Eyn vaßnnacht Spil von dem Jüngling (Gottsched I, 58—62), IV. Die Kuchenspeise (ebendas. 70—74), V. Eyn vaßnnacht spyl von dem pawern und dem Bock (ebendas. 75—80. Tieck, 12—16), VI. Eyn vaßnnacht Spil (von dem geistlichen Gericht: bei Gottsch. 62—70), VII. Die Großliebhaber vaßnnacht (in der Marggraf'schen Gedenkschrift). Außer diesen sieben Stücken existiren noch einige bloß handschriftlich (s. Falckensteins Beschr. der Dresd. Bibl. p. 381), nämlich: VIII. Eyn vaßnnacht Spil (soll mit Nr. 6. übereinstimmen). IX. Von dem König auß Engellant. X. Von dem pawern mit dem Fleischgaben. XI. Von drei in eyn Haus entronnen. XII. Von zwei Eeleuten. — Diese sämmtlichen Stücke (doch kann ich nur von den gedruckten urtheilen) sind außerordentlich schmutzig; das Interesse darin dreht sich fast ohne Ausnahme um eheliche Angelegenheiten, und zwar werden dieselben mit einer Derbheit, einer Lust an groben, unflätigen Worten und Bildern behandelt, welche, nach den wiederholten Entschuldigungen zu schließen, die der Dichter selbst für nöthig gefunden*), sogar die ziemlich lockeren Grenzen überstiegen zu haben scheinen, welche damals für derartige Dinge gesetzt waren. Heutige Leser daher fällt es schwer, wenn nicht gar unmöglich mit Rosenblüt bekannt zu machen, ohne ihren Ekel zu erregen, zumal da von jener großartigen Weltanschauung, jenem Alles überwindenden Humor, der z. B. Aristophanes' Nacktheiten verklärt, sich bei Rosenblüt auch keine leiseste Spur entdecken läßt; es ist die bloße Brutalität, die Ungeschlachtheit der Sitten an sich. Die beiden mittheilbarsten Stücke hat Tieck, nach

*) z. B. am Schluß des geistlichen Gerichts (Nr. VI, Gottsch. p. 70):

Herr der wirt nu gebt vnns ein gute nacht — Wenn alle die heint zu euch gen
Ob wir es zu grob hetten gemacht — Die wollen mit euch schimpffen und lachen ꝛc.
So solt Ir es für einen schimpff [d. i. Scherz] verstan

Ebenso bei der Kuchenspeise (Nr. IV, Gottsch. 74):

Herr der wirt nu gebt vnns gute Nacht — Damit er ewer Hawßern hett zubrochen
Den schimpff den wir hie haben gemacht — Daß selt ir euch nicht lassen verdrießen
Hett ymant dorynnen zu grob gesprochen — Vnd solt vns der vaßnnacht lassen genießen ꝛc.

Und bei dem pawern mit dem Bock (Nr. V, Gottsch. 80. Tieck 16):

Her der wirt ir solt vnns Urlaub geben — Damit wir ewer vngunst hetten gewunnen
Vnd furet die zeyt ein rechtes Leben — So wollen wir lenger gen zu schul
Ob wir es zu grob hatten gespunnen — Auf das Rathhawse vn'er dem pfeiffen stul ꝛc.

Digitized by Google

Gottſched's Vorgang, veröffentlicht; ſo mag hier ein Verſuch gemacht werden mit den „Syben Meiſtern," dem unanſtößigſten von den anſtößigen: und allerdings ſind gerade dieſe die charakteriſtiſchen.

Eyn vaßnnacht Spil von den Syben Meiſtern.
(nach Gottſched a. a. O.)

Der Herold.

Nu horet Jr Fremden vnd Jr kunden
Hie wirt groß kunſt und weisheit funden
Bei Syben weiſen meiſtern gra
Briscianus mit gramatica
Die lert lateiniſch reden vnd ſprechen
Die ſilben ſpalten piegen vnd prechen
Hie findt man loyca mit irer liſt
Die lert was valſch vnd vnrecht iſt
Sie krumpt ſie ſlicht ſie gentzt ſie trent
Die lug ſie bey der warheit kent
Jr meiſter heiſt Ariſtotiles
Die Geometria lert Euclites
Die miſſet hoch tieff eng vnd weyt
Kurz lang ſmal preit die kunſt das zeit
Tullius lert Retorica
Hübſchlich reden neyn und Ja
Vnd mit geblumten wortten dictiren
Vnd ſach von ſach ſpecificiren
Bohetius lert die muſica
Wie vt re mi fa ſol vnd la
So ſüß herclinget auf ſeyten ſpilen
Mit vingern vnd mit vederkilen
Pitagarus leret practiciren
Vnd kan auch wol awß zifferiren
Wie ſich yeder numerus gemert
Die Aritmetrica das lert
Aſtronomia geit zu uerſten
Wie ſunne vnd mond ſouern vmbgen
Vnd wie ſie all frücht würken hie vnten
Das hat mein Herr kunig Tholomeus gefunden
Ob yemannt die kunſt hie lernen wolt
In kurzer weyl vnd vmb cleynen ſolt
Der ſulle es den meiſtern offennbaren
Vnd ſulle Jn das mit worten erclern
Wie er heiß vnd were er ſey
Der lernen wolle der trete herpey.

Der Junglingk.

Nu hert Jr weiſen meiſter Jr frumen
Jch bin durch frawen willen awß kumen
Vnd wil mich in allen den kunſten nieten
Damit man mag frawen dinſt erpieten
Vnd was in zu dinſt mag geſchene
Dem wil ich varren nach reyten vnd gene
Nu bite ich euch mit großer fleh
Das Jr mir ſagt das Jch verſte
Ob man mit dieſen kunſten allen
Den frawen mag gedinen vnd wolgefallen
Kennt Jr mich das in kurtz beſcheiden
So wil Jch Chriſten, Juden vnd Heiden
Von Ewern Hohen kunſten ſagen
Vnd wil ewern breiſe in allen landen tragen.

Der erſt Meiſter.

Ein Man der frawen dienen ſol
Der bedarff Gramatica recht wol
Das er Jr dyen mit rechtem fleiß
Das er iſt nyder Jren Hohen preiß
Wann frawen dinſt iſt gar vngleich
Einer vngeſchaffen einer ſewberlich
Einer bey tag einer bey nacht
Das es ſich offt in ein wingen ſagt
Doch wer frawen wol dyenen kan
Der tregt kein affen cleyt an.

Der annder Meiſter.

Einer der frawen dienen wil mit fleiß
Der bedarff zu wißen ſwartz vnd weiß
Halten vnd laßen nicht tewſchen vnd eſſen
Henngen vnd heben nicht ſelen vnd treffen
Nicht zwey geheißen vnd drew geſelt
Vnd allweg mitt ſein one gelt
Nicht große clage vnd cleine ſmertzen
Vnd heiß Jm munde vnd kalt im hertzen
Vnd cleine geſchafft vnd große vnrw
Das gehert keinem frawen dyener zu.

Digitized by Google

Der dritte Meiſter.

Einer der in frawen dienſt wil leben
Dem iſt Geometria eben
Wenn er nackent iſt vnd ſie bloß
Die lert in den zirkel vnd winkelmoß
Des er ir hubſch dar kan meßen
Wieuil ſie fleiſchs ein mal ſol eſſen
Das ſie ein rechte genug daran hab
Wer das nit kan der iſt ſchab ab
Vnd weren zehen kunig reich ſein
So muß er dennoch der frawen genßlöffel ſein.

Der vierd Meiſter.

Rethorica die lert einen man
Das er mit frawen wol reden kan
Nicht vil geſchreyß vnd wenig wollen
Als offt thun die narren vnd vollen
Vnd golt geheißen vnd kupffer gelten
Vnd voren loben vnd hinten ſchelten
Vnd oben ſchen vnd vnten der ſchawer
Vnd awßen edel vnd Innen ein Bawer
Welcher man den frawen recht dyenen wil
Der gelob Jn wenig vnd Halt Jn vil.

Der funfft Meiſter.

Ein man der frawen dienen wil
Der bedarff geſangs vnd ſeytenſpil
Damit er hoch vnd nyder reicht
Wan ſüeße ſtym frawen erweicht
Das ſie gein den Mann auf entlewnt
Der vor nicht geweſen iſt Jr freunt
Das ſie ſollich freuntſchafft zu Jm trägt
Das ſie ſich offt an ſein arme legt
Vnd offnet im der frewden gaden
Darumb kan Jm die Muſica nicht ſchaden.

Der ſechſt Meiſter.

Die Ariſmetica die zelt
Wie offt vnd dick ein Junge Helt
Den frawen dyenen ſol mit ſeinem leib
Das ich Jn einer frawen dyener ſchreib
Hat Er gekempfft geſtürmt vnd geſtriten
Geſchermutzelt mit ſcharpffen gleim geriten
Gethurniret geſtochen getanzt geſprungen
Mit ſnellen gelauffen mit ſtarken gerungen
Vnd mit Hohen eren iſt kumen her
Erſt ſchreyb ich Jn ein halben frawen Dyener.

Der ſybend Meiſter.

Aſtronomia iſt ein kunſt
Die einem wolff hilfft zu frawen gunſt
Ein man do leyt bey weiben
Vnd wil ſein menlichs werck treiben
Der ſol ſich nemen der rechten zeit
— — — —*)
Wann rechte zeit macht grunen ein Jglichs krawt
Dorumb wer zu rechter Zeit pawt
Der gewint ein fruchtreichs eren
Das kan die kunſt Aſtronomia beweren.

Der Jungling.

Jr weiſen Meiſter wol gelart
Jch danck euch ſer auf dieſer vart
Das ir mich habt wol entricht
Darnach ich lang muſt haben geticht
Das hab ich hie bey euch gefunden
Nun wil ich den fremden vnd kunden
Von ewren hohen kunſten ſagen
Vnd wil ewren preiſe in alle lant tragen.

Die Frawen.

Hert Junger Man wir haben euch wol vernomen
Das ir durch frawen willen ſeit awß kumen
Vnd wolt euch in allen den kunſten nieten
Damit man Vnns frawen mag ere erpieten
Mit kunſt mit tantzen vnd mit ſpringen

*) Lücke des Gottſched'ſchen Abdruckes.

Digitized by Google

Mit ſtechen mit thurniren mit ſagen vnd mit ſingen
Vnd alltzeit vnnſer lob gemeren

Darumb wollen wir euch mit dieſem cleynot vereren.

Der Jungling.

Jr außerwelten frawen all
Jch danck euch ſere mit reichem ſchall
Das Jr mich habt alſo verert
Ewer lob ſol von mir werden gemert

Jn allen lannden verren vnd weit
Was freude mir dieſe werlt geit
Das ſuſt mich nit ſo ſere in dem hertzen mein
Als wenn ich alltzeit in ewern dinſt ſoll ſein.

Der Herolt.

Herr der wirt Jhr ſult vns vrlaub geben
Vnd ſult die vaßnnacht mit frewden leben
Wan trawern macht manchen man
Das Er mit frawen nicht ſchympffen kan
Trawern macht manche frawen vertzagt
Das ſie einem das vnter gemach verſagt
Dorumb laſt euch trawern layden
Es haben geſetzt die weiſen heyden
Das trawern mag kurtzen das leben
Trawern mag nichts guts geben

Dorumb ſo habt die vaßnnacht guten mut
Wan wer der Zeit nicht ir recht thut
Den zeleen die weiſen für ein gauch
So ſpotten ſein die frawen auch
Dorumb ſult ir frolich leben
Der pabſt hat vnns den gewalt geben *)
Wen wir die vaßnnacht nicht frolich funden
Den wolt wir biß Suntag Jn den pan laſſen verkunden.

Zu pag. 21: Hans Folz. Vgl. über ihn Hagens Grundr. p. 368. 524. Muſeum von Büſching und Hagen II, 317—323. Er war aus Worms gebürtig, lebte jedoch, wie im Text angegeben, zu Nürnberg. Seine Faſtnachtſpiele, da es an neueren Abdrücken derſelben fehlt, ſind wenig bekannt; ihre Titel lauten: I. Das Faßnachtſpil von einem pawern Gericht (zuerſt gedr. Nürnberg 1474). Die handelnden Perſonen darin ſind: der Einſchreyer (= Prolog). Der erſte kläger. Der erſte Antwortter. Der richter. Der erſte vnd der ander ſchöppe. Ein ander kläger. Der Vrteiler. Noch ein kläger. Der tanz Forderer. Der ausſchreier (= Epilog) vnd ein pawer. Es ſchließt mit dem Wunſch:

Wem mit ſolcher kurz weyl ſey wol
Dem beſcher got ſeyn hauß vnd hoff vol.

(S. Muſ. a. a. O.) II. Ein teutſch wahrhaftig yſtori von wannen das heylig römiſch reich ſeinen urſprung erſtlich habe vñ wie es darnach in deutſche lät kummen ſey. III. Ein hübſch faßnacht ſpil von einer gar pawriſchen pawrn heyrat, ſeer kurtz weylig und gut zu lachen. IV. Von einem wirtzknecht vnd der haußmagd. V. Von dem künig Salomon vnd Marckolff vnd einem narre, ein hübſch Faßnachtſpil new gemacht. VI. Ein faſtnachtſpil von pulern den fraw venus ein vrteil fellt. VII. Ein faſtnachtſpil von den die ſich weiber narrn laſſen. VIII. Das Kargenſpil, ein Geſpräch in Reimen zwiſchen einem reichen Kargen vnd einem armen dürftigen. IX. Von einem Arzte vnd einem Kranken. Es hatte ſieben Acte; die Perſonen ſind: Der Einſchreyer. Ein pawr. Der Krancke. Des krancken fraw. Der Artzt. S. Muſ. a. a. O.

*) Scheint ein herkömmlicher Scherz geweſen zu ſein; vgl. den Schluß von Nr. IV, Gottſch. p. 74:

Dan wen wir vetzundt nicht frölich funden
Den wolten wir in des Bapſts echtbuch verkunden.

Ein andermal ſollen die Traurigen zur Strafe „Jn vnnſer narren buch“ geſchrieben werden: Schluß von Nr. VI, Gottſch. p. 70.

Digitized by Google

Zweite Vorlesung.

Die Reformation. Einwirkung auf das Theater. Religiös politische Dramen. Einführung der antiken Literatur. Uebersetzungen des Terenz ꝛc.

In meinem neulichen Vortrage habe ich mich bemüht, Sie mit den frühesten, gleichsam stammelnden Anfängen des deutschen Theaters bekannt zu machen. Wir sahen, wie die Neigung zu theatralischer Darstellung, als ein angeborenes, ursprüngliches Erbtheil der menschlichen Natur, sich frühzeitig auch bei den Deutschen geltend machte; wie zuerst die Geistlichkeit, zu schwach, diese Neigung auf die Dauer zu unterdrücken, sich ihrer leitend bemächtigte; wie sodann, in Uebereinstimmung mit den Entwicklungen der Geschichte im Allgemeinen, innerhalb dieser religiösen Schauspiele selbst weltliche Elemente hervortraten; ja wie endlich aus diesen Elementen, mit Wiederaufnahme ursprünglicher heidnischer Lustbarkeiten, unter den Händen bürgerlicher Dichter die weltliche Komödie, der Fastnachtschwank, sich entwickelte; wie jedoch weder jene geistlichen, noch auch diese bürgerlichen Kreise im Stande waren, das deutsche Theater über die ersten rohesten Versuche hinauszuführen und ihm eine edlere künstlerische Gestalt, einen bedeutendern volksthümlichen und dabei zugleich allgemeinen, zugleich idealen Inhalt zu verleihen: schon darum nicht, weil das nationale Leben selbst, dessen Ausdruck zu werden das Theater, damals wie immer, sich bemühte, in keinem dieser Kreise zu seiner vollen lebendigen Geltung gekommen war: und wie es daher eines neuen großartigen geschichtlichen Ereignisses, einer großen thatsächlichen Bewegung bedurfte, welche, den bisherigen Particula-

Digitized by Google

rismus des deutſchen Lebens aufhebend, dieſem ſelbſt und damit auch der deutſchen Literatur, mithin auch dem deutſchen Theater, einen neuen, werthvollen Inhalt verlieh.

Als ein derartiges Ereigniß bezeichnete ich Ihnen am Schluß meines neulichen Vortrages die Reformation: und wird es daher die Aufgabe des heutigen ſein, erſtlich die Bedeutung der Reformation überhaupt, ſodann ihre Stellung zur deutſchen Literatur im Allgemeinen, endlich und hauptſächlich die Wirkungen nachzuweiſen, welche dieſelbe ſpeciell auf die Entwicklung des deutſchen Theaters ausgeübt hat. —

Die Bedeutung der Reformation im Allgemeinen nun iſt dieſe, daß durch ſie jener Gegenſatz zwiſchen Idee und Wirklichkeit, Gott und Welt, Innerlichkeit und Aeußerlichkeit, von dem ich Ihnen in der Einleitung meines erſten Vortrages geſprochen und den wir weiterhin auch als Gegenſatz der antiken, als einer völlig realen, dieſſeitigen, und der chriſtlich mittelalterlichen, als einer völlig idealen, jenſeitigen Welt bezeichnen dürfen — die Bedeutung, ſage ich, der Reformation im Allgemeinen iſt dieſe, daß ſie dieſen Gegenſatz an ſich ſelbſt bewältigt und verſöhnt: dadurch nämlich, daß ſie, gegenüber den Naturbeſtimmungen der alten, den Traditionen der mittelalterlichen Welt, die unendliche Berechtigung des Individuums, die Autonomie, das iſt die Selbſtherrſchaft des Geiſtes, als Bewußtſein der Zeit, als Princip der Geſchichte proclamirt.

Und zwar nicht eines Geiſtes, welcher, wie in der antiken Welt, gleich einer bewußtlos ſchlummernden, dämoniſch waltenden Naturkraft ſich vor ſich ſelbſt verbirgt: noch weniger jenes chriſtlich mittelalterlichen Geiſtes, der ſeine Freiheit nur dadurch rettet, daß er von der Welt, wie ſie iſt, abſtrahirt und, um ſich den Himmel zu gewinnen, auf die Erde verzichtet: ſondern eines neuen, wahrhaft plaſtiſchen Geiſtes, der ſich in der Welt, die Welt in ſich weiß und fühlt und trägt und jeden Augenblick den überquillenden Reichthum ſeines Innern in einer Fülle von Schöpfungen, einer endloſen Reihe lebensvoller, urkräftiger Thaten verwirklicht. Die Reformation, in dieſem Sinne, iſt nicht bloß der Abſchluß des Mittelalters, deſſen Widerſprüche ſich in ihm verſöhnen: ſondern ſie wird auch eben dadurch eine Wiedergeburt, eine verklärende,

Digitized by Google

des antiken Lebens selbst; sie führt, indem sie noch einmal den Menschen, das volle, lebendige Bewußtsein, zum Maßstab aller Dinge, zum innersten Mittelpunkt des Universums macht, eine neue, schönere Menschlichkeit, ein neues, vollendetes Griechenthum herauf: ein Griechenthum ohne Sclaverei und ohne den Gegensatz des Barbarenthums, eine Republik nicht bloß dieser oder jener Stadt, dieses oder jenen Volkes, sondern eine Republik der Menschheit selbst und die ganze Erde verwandelt in Einen Freistaat!

Indem die Reformation sich diesergestalt nicht bloß, wie sie gewöhnlichaufgefaßt wird, als ein theologisches, vielmehr als ein universales, ein allgemein menschliches Ereigniß, einen Wendepunkt der Geschichte selbst darstellt: so folgt daraus weiter, daß sie auch bei ihrem ersten Auftreten sich nicht bloß an diesen oder jenen Stand, diese oder jene Kaste, vielmehr sie wandte sich, über alle Beschränkungen der mittelalterlichen Welt hinaus, unmittelbar an die Gesammtheit des Volkes selbst, an die Masse der Nation. — Die Reformation, nach langen traurigen Jahrhunderten nationaler Zersplitterung, ist das erste Ereigniß wieder, das erste gemeinsame Interesse, in welchem die ganze Nation sich zusammenfindet: ja wir dürfen sagen, es ist das erste nationale Ereigniß überhaupt, das unsre Geschichte kennt, und der Begriff einer deutschen Nation selbst wird erst an ihr lebendig. Alle andern Ereignisse, welche bis dahin die deutsche Welt erschüttert und in Anspruch genommen hatten: der große Kampf der geistlichen mit der weltlichen Macht, die Kreuzzüge, der Bund der Städte, immer hatten sie nur gesonderte Kreise des damaligen Lebens, die Geistlichen, die Ritter, die Bürger, als solche, berührt, immer waren sie nur von ihnen ausgegangen, hatten ihre Frucht nur immer für sie getragen. Dagegen der Inhalt der Reformation, als der Inhalt der Menschheit selbst, diese höchsten, theuersten Interessen, diese größte Frage aller geschichtlichen Entwicklung, die Frage der Freiheit, waren zu groß, als daß sie in einem solchen einzelnen Kreise sich hätten abgrenzen, diese Kreise selbst bereits zu erschöpft, zu abgelebt, von zu kleinem Umfang, als daß sie diesem größten Drama hätten zur Bühne dienen können. Es bedurfte, um diese neue verheißungsvolle Blüthe am Baume der Menschheit zu reifen, eines neuen gesunden Saftes, eines

Digitized by Google

neuen, jungfräulichen Bodens: — dieſer Boden war das Volk. Was die Kirche in all ihrer Pracht, mit dem ganzen Gefolge ihrer Heiligen, mit dem ganzen Wuſt theologiſcher Gelehrſamkeit nicht vermocht hatte; woran die weltliche Macht der Kaiſer unmuthig verzweifelt war; wovor die Städte, in fauler Gleichgiltigkeit, gleichſam die Augen geſchloſſen und ſich verſteckt hatten hinter Pfefferſäcken und Privilegien und Innungsgebräuchen: — ſiehe da, aus der Mitte des Volkes ſelbſt ging er hervor, des Bergmanns Sohn, ein ſchlichter, ungelehrter Mönch, welchem es gelang, die Krankheit der Zeit zu heilen und das Wort auszuſprechen, das auf einmal, gleich einem befreienden Zauberſpruch, alle Geiſter in Bewegung ſetzte! Was hatten ſie genützt, jene Concilien und Reichstage, jene Verſammlungen und Synoden, welche Papſt und Kaiſer zuſammenberufen hatten? Sie hatten geſeſſen und getagt und waren endlich davon gegangen, wie ſie gekommen waren, und hatten nichts hinterlaſſen, als Vergrößerung des Zwieſpalts und ein erneutes, geſteigertes Bewußtſein von dem Siechthum der Zeit. Hier nun trat ein Einziger auf — ein Einziger! aber hinter ihm ſtand das Volk, ſtand das Bewußtſein der Nation: und alle Concile und alle Bannſprüche wurden zu Schanden vor dieſem Einen Mann! —

So, in allen äußerſten Kriſen, wo die Macht der Großen, der Witz der Gelehrten zu Ende iſt, kehrt die Geſchichte jederzeit zum Volke, als ihrem urſprünglichen Boden, ihrem eigenſten Inhalt, zurück. Noch hat das Volk nie die Geſchichte verlaſſen; hoffen wir denn, daß auch die Geſchichte das Volk nicht verlaſſen wird. — —

Zweierlei iſt es nun hauptſächlich, wodurch dieſe allgemeine Bedeutung der Reformation ſich auch in der Entwicklung unſerer Literatur bemerkbar macht. Erſtlich, analog jener unermeßlichen Berechtigung, welche ſie dem Individuum verlieh, eine Folge jener Rückkehr zu der ſchönen, freien Natürlichkeit der antiken Welt, gewinnt auch die deutſche Dichtung ein neues individuelles Leben, eine neue kräftig ſinnliche Färbung, einen neuen unmittelbar menſchlichen, perſönlichen Inhalt. Wie das geſammte mittelalterliche Leben, ſo war endlich auch die mittelalterliche Dichtung, in ihrer letzten ſchließlichen Geſtalt als bürgerlicher Meiſtergeſang, verknöchert und zuſammengeſchrumpft zu einer leeren, inhalt-

Digitized by Google

losen Form, einem pedantisch sinnlosen Geklingel, in welchem kein kleinster Hauch, kein leisester Funke mehr lebte von dem, was eigentlich die Grundlage aller Dichtung ist: menschliche Leidenschaft, menschliches Fühlen und Trachten. Wie in der Reformation, in ihrer früheſten, kirchlichen Sphäre, das Individuum in unmittelbaren persönlichen Verkehr mit Gott tritt, wie es der Vermittlung des Priesters, der Fürbitte der Heiligen nicht mehr bedarf, sondern wie, um es mit Einem Worte zu sagen, der ganze Mensch, mit seinem vollen persönlichen Inhalt, aufgeht in Gott und Gott in ihm: so mußte es von nun an auch die Aufgabe unsrer Kunst, die Zukunft unsrer Dichtung werden, daß auch in ihr das Individuum, der einzelne Mensch, mit seinem persönlichen, lebendigen Inhalt, aufgenommen wird in das Reich des Schönen, ein voller, würdiger Gegenstand der Kunst. Sie erwacht also wieder, sie bricht sich Bahn durch die endlose Kette der Lehrgedichte, den ermüdenden Singsang biblischer Paraphrasen, das plumpe Lärmen der Fastnachtschwänke und Fabeln, die schmelzende, die Stimme des Lieds, die Lyrik, dieses erste jugendliche Aufjauchzen jeder neuen Dichtung und jeder neuen dichterischen Phase! Sie ertönen wieder, diese ersten, einfachsten — und doch so ewigen, so unvergänglichen Gefühle der menschlichen Brust: die Lust der Liebe, der Schmerz des Abschieds, die Seligkeit des Wiedersehens, der schäumende Uebermuth des Bechers, der geheimnißvolle Zauber der Ferne — es wird Alles wieder wach, sie richten sich alle wieder empor, die Genien menschlicher Leidenschaft, und winden aufs Neue ihre vollen, lebensfrischen Kränze um die verjüngte Stirn der deutschen Dichtung! —

Das Zweite sodann ist dies, daß, wie die Arbeit der Geschichte selbst, so auch die Dichtung aus den Grenzen jener abgesonderten Kreise, in denen sie bisher gepflegt ward, überging in die Nation, in die große Masse des Volkes selbst. Denselben Händen, die fortan das Steuer der Geschichte ergriffen, gebührte es auch, die Harfe der Dichtung zu tragen; das Leben selbst wurde volksthümlich — wie hätte die Kunst es nicht auch werden sollen?! — So, über der jungen sprossenden Saat des Reformationszeitalters, erhebt sich, schmetternden Lieds, die Lerche des Volksgesangs. Das Volkslied ist die wahre Poesie der Reformation; es entsteht mit ihr, blüht mit ihr, geht unter mit ihr, um erst da wieder

Digitized by Google

aufzuwachen, wo der Inhalt der Reformation selbst, die reine, schöne Menschlichkeit, sich aus den Strömungen der Zeit wieder herausarbeitet: in der sogenannten klassischen Periode unserer Dichtung, seit der Mitte etwa des vorigen Jahrhunderts.

Aber es kommt noch ein Drittes hinzu. Nicht genug, daß die Reformation, vermöge ihrer allgemeinen geistigen Beziehungen, einen neuen Frühling der deutschen Poesie heraufführt: sie giebt ihr durch die historischen Ereignisse, die thatsächlichen Begebenheiten, in denen sie sich darstellt, auch einen neuen factischen Inhalt und neue bedeutende Stoffe. Die Reformation führt die Dichtung zuerst wieder ein in die Sphäre des Gemüthes, in die Welt, die zauberische, der persönlichen Empfindungen: aber nicht, um sie einsam, in sentimentalem Schmachten, darin verkümmern zu lassen: sondern vielmehr, wie sie selbst sich energisch durchsetzt in der Unmittelbarkeit der Geschichte, so führt sie auch das Lied aus der Welt der subjectiven Empfindungen wieder hinaus in das Gewühl der Schlacht, den Zusammenstoß bedeutender historischer Begebenheiten. Das Volkslied wird zum politischen Lied, wird zum Choral, der mit majestätischem Klang die Wölbungen der befreiten Kirche erfüllt und allen Drohungen der Feinde, allem Spott der Widersacher ein siegesfrohes: Und ob die Welt voll Teufel wär', entgegendonnert! — —

Alles dieses nun, was ich Ihnen so eben über die Einflüsse der Reformation auf die Literatur im Allgemeinen angedeutet habe, zeigt sich, in erhöhtem Maße, auch in der Geschichte unsers Theaters. Ja wenn die Reformation die übrige Literatur nur wieder erweckt und erneuert, so hat sie dagegen das Theater, insofern wir absehen von jenen neulich erwähnten rohesten und dieses Namens kaum würdigen Anfängen, erst eigentlich erschaffen. — Die Zeit selbst, in der Erwartung eines großen historischen Momentes, in der Spannung einer gewaltigen geschichtlichen Krisis, gewinnt ein dramatisches Ansehen; große, bedeutende Charaktere, gewaltige Persönlichkeiten, Männer, wie Luther, Hutten, Sickingen ꝛc. erheben sich in dramatischer Lebendigkeit auf dem bewegten Grunde der Geschichte. So auch drängt die ganze Literatur sich der dramatischen Form gleichsam entgegen; der Dialog, das lebendige Wechselgespräch in dramatischer Steigerung, wird die Lieblingsform der Zeit. Die gro-

Digitized by Google

ßen ſchwerfälligen Abhandlungen der Gelehrten verpuppen ſich in kleine witzige Dialoge, in volksthümlich kurzweilige Geſpräche, in denen die Fragen der Zeit mit Gewandtheit und Laune behandelt werden und die daher auch mit Leichtigkeit den Weg in die Maſſe des Volkes finden. Sogar für die Zeitungen, deren Entſtehungsgeſchichte ungefähr in dieſelbe Periode fällt, wird die dialogiſche Form beliebt, ſo daß alſo hier ſogar der unmittelbarſte Stoff der Tagesgeſchichte, in ſeiner roheſten Verarbeitung, ein gewiſſes dramatiſches Anſehn gewinnt. — Dies Beides aber war es eben geweſen, was bei Weitem der Mehrzahl jener früheſten Verſuche mangelte und weshalb es bedenklich erſchien, dieſelben nur überhaupt in die Geſchichte des Theaters hineinzuziehen: Charakteriſtik der Perſonen und ein eigentlicher dramatiſcher Stoff, eine wahrhafte Fabel des Stücks. Beides jetzt, Charakter wie Inhalt, lieferte die Geſchichte ſelbſt: man brauchte die Zeit unmittelbar nur abzuſchreiben — und das bewegteſte Drama war fertig.

Auch ließ man es daran in der That nicht fehlen. Wie die Geſchichte ſelbſt jenen geſchloſſenen Kreiſen des Mittelalters entwachſen und unmittelbar übergegangen war in den Beſitz des Volkes, ſo, mit der übrigen Poeſie, auch das Drama. Wir haben es geſehen in ſeiner erſten, anfänglichen Geſtalt als geiſtliches Myſterium, ſodann als weltlicher Schwank: die Reformation, die ſtarren Unterſchiede zwiſchen Geiſtlichkeit und Weltlichkeit vernichtend, tritt in die Welt: und aus dem Dienſt der Kirche, aus den engen Stuben der Handwerker tritt das Drama über in den freien, unmittelbaren Dienſt der Geſchichte, als politiſches, als Volksſchauſpiel. — —

Nirgend nun wird dieſer Uebergang ſichtbarer und läßt der bildende Einfluß, welchen die Reformation auf die Geſtaltung unſers Theaters ausübt, ſich deutlicher erkennen, als in der Erweiterung und Belebung, welche ſie ſogar jener früheſten, roheſten Form unſrer theatraliſchen Darſtellung überhaupt, dem geiſtlichen Spiel, zu geben vermochte. Sie entſinnen ſich, welches der Charakter dieſer geiſtlichen Spiele war: ein hohles kirchliches Schaugepränge, eine Proceſſion mit geiſtlichen Masken, im beſten Fall eine rein äußerliche Inſceneſetzung irgend welcher Legende oder Heiligengeſchichte, ein bloßer hiſtoriſcher Verlauf,

Digitized by Google

ein einfaches episches Nacheinander, keine dramatische Entwicklung. Unvermerkt dagegen, je näher wir jetzt dem Zeitalter der Reformation treten, je mehr fängt diese Aeußerlichkeit historischer Scenen an sich zu versetzen mit dogmatischem Inhalt; die Dichter, je näher der Reformation, je freier schalten sie mit den überlieferten Stoffen, je mehr lassen sie in die biblischen Texte, die Legenden und Heiligengeschichten jene theologischen Angelegenheiten, jene dogmatischen Fragen hineinspielen von dem Verhältniß des Menschen zu Gott, von der Erbsünde, der Fürbitte der Heiligen, der Rechtfertigung durch den Glauben, der Kraft der Buße ꝛc., welche bald darauf, in dem ersten, ausschließlich theologischen Stadium der Reformation, alle Welt erfüllen und sich auf einige Zeit zu dem Range wirklicher historischer Fragen emporschwingen sollten.

Ein interessantes Beispiel hiefür bietet die „Apotheosis Johannis VIII. Pontificis Romani oder Ein schön Spil von Fraw Jutten, welche Bapst zu Rom gewesen vnd aus ihrem bäpstlichen Scrinio pectoris auf dem Stuel zu Rhom ein Kindlein zeuget," das um das Jahr 1480, also nur wenige Jahrzehnte vor dem offenbaren Ausbruch der Reformation, von einem Geistlichen, Theodor Schernbergk, geschrieben sein soll. Hier hat sich die ursprüngliche Einförmigkeit des geistlichen Spieles dadurch, daß die dogmatischen Controversen der Zeit darin aufgenommen und verarbeitet sind, bereits zu einer reichen dramatischen Gliederung, einem eigentlichen Stück, mit einem wirklichen theatralischen Verlauf, erweitert und aufgelöst. Es ist die bekannte Geschichte von der angeblichen Päpstin Johanna, welche so lange Zeit in unsern Historienbüchern, als ein besonderes Prachtstück, figurirte, bis die neueste Forschung sie als das dargethan hat, was sie in Wahrheit ist: eine Fabel, ja besten Falls eine Sage. —

Die erste Scene des Stückes findet in der Hölle statt. Die Teufel, unter Vorsitz ihres Obersten Lucifer, berathschlagen sich und beschließen, die Jungfrau Jutta zu verderben, indem sie dieselbe in Sünde und Verbrechen verstricken. Satan, ein Untergebener des Lucifer, wird mit der Unterhandlung beauftragt; sie gelingt ohne Mühe, indem Jutta, aus Leichtsinn und Eitelkeit, den Verlockungen der Hölle halbwegs ent-

Digitized by Google

gegenkommt. Sie geht, durch den Beistand der Teufel gegen jede Entdeckung gesichert, in Mannskleidern mit ihrem Liebhaber, einem Clericus, nach Paris auf die hohe Schule; von dort, nachdem sie den Doctorhut empfangen, begiebt sie sich nach Rom, wo der Papst Basilius sie zum Cardinal erhebt. Gleich darauf stirbt er selbst: und o Wunder, der neue Cardinal, der sich Johan von Engelland nennet, wird einstimmig zum Papst erwählt. Aber schon auch, nach so vielem Glück und Wohlergehen, nähert sich das Verderben. Ein Besessener wird vor den päpstlichen Stuhl gebracht; der heilige Vater soll ihm den Teufel austreiben. Wiewohl ungern, muß Jutta sich doch dazu entschließen; der Teufel aber, der in diesem Punkte keinen Spaß versteht, nimmt die Sache krumm: zwar den Kranken, durch die Gewalt der päpstlichen Würde genöthigt, verläßt er, aber zugleich kündigt er der Jutta die Freundschaft auf, macht aller Welt bekannt, daß sie ein Weib sei, ja alsbald eines Kindes genesen werde und droht ihr, sobald sie gestorben sein wird, mit allen äußersten Qualen der Hölle. — Inzwischen ist die Nachricht von dem Greuel, welchen Jutta begangen, indem sie, ein Weib, es gewagt hat, sich auf den Stuhl des heiligen Petrus zu setzen, sowie von ihrem sonstigen verworfenen Lebenswandel auch in den Himmel gelangt. Christus selbst beschwert sich bei der heiligen Jungfrau und erklärt seinen Willen, die Sünderin sterben und somit der Hölle anheim fallen zu lassen. Dagegen indeß legt die heilige Jungfrau Fürbitte ein: sie beruft sich auf die theologische Lehre von der Versöhnung durch das Blut Christi, sowie auf ihre eigene Stellung in der Kirche, vermöge deren sie zur allgemeinen Fürsprecherin aller Sünder bestellt ist und ihrer keiner verloren gehen soll, der sich aus Herzensgrunde an sie und ihre Vermittlung wendet. Diesen Gründen der heiligen Jungfrau kann Christus selbst nicht widerstehen; der Spruch der Verdammniß wird noch zurückgehalten und der Engel Gabriel abgeschickt, um von Jutta selbst zu erfahren, ob sie lieber ewig verloren gehen oder aber zeitliche Schmach erdulden und durch die Buße, welche sie auf sich nimmt, sich die göttliche Vergebung erkaufen will. Und in der That, auf diese Aufforderung, mitten in ihrer Sünden Blüthe, beschließt Jutta sich zu bekehren. Aber wird es nicht schon zu spät sein? wird die Last ihrer Missethat sie nicht erdrücken?

Digitized by Google

und auf welche Bedingungen hin, durch welche Macht gezwungen, werden die Teufel, mit denen sie so lange Zeit gemeinschaftliche Sache gemacht, sie nunmehr ihrer Dienstbarkeit entlassen? Schon erscheint Mors, der Tod, ein gar unerbittlicher Mann, ein Humorist von beißendem, schlimmem Witze: der rühmt sich selbst, er gebe den Leuten einen Schlag, da müßten sie ewig daran denken, er koche einen Kohl, davon knacken alle Knochen, er gebe ein Bier zu trinken von starkem Hopfen, danach verwenden sich die Augen im Kopfe. Auch mit der Jutta, so viel theologische Gelehrsamkeit sie in der Todesangst auch entwickelt, hat er kein Erbarmen: er schlägt sie „auf den Kragen," daß sie hinfällt, ein Kind gebiert und stirbt. Alsogleich bemächtigen sich die Teufel ihrer Seele, führen sie in die Hölle und martern sie mit den grausamsten Qualen: sie soll aufhören, die heilige Jungfrau anzurufen, und soll Gott den Allmächtigen verläugnen. Allein wie sehr die Teufel sie auch martern und quälen: in diesem Einen Punkte bleibt sie fest, ja mitten aus dem tiefsten Schrecken der Hölle, aus den zusammenschlagenden Flammen des Abgrunds heraus, wendet sie sehnsuchtvoll, in brünstigem Gebet, sich hinaufwärts zu Maria, der großen allgemeinen Mittlerin:

Nu hilff mir Maria himmlische Magd,
An dir hab ich noch nie verzagt,
Wan ich leide hie so grossen schmertze,
Das es nicht ausdencken kan ein hertze.

Und die Göttliche erhört sie; wie lange Christus sich auch weigert: der Glaube an die Jungfrau, die Fürbitte der Heiligen, die Kraft der eignen jammervollen Buße bezwingen selbst die Gewalt der Hölle. Der Engel Michael wird abgesandt, sie aus dem höllischen Feuer zu befreien und sie einzuführen in den Himmel, wo sie, geläutert und versöhnt, Platz nimmt unter den Chören der Seligen: die Teufel aber, welche sie zu gewinnen dachten, sind geprellt. —

Was nun dies Spiel von der Frau Jutta so merkwürdig macht und warum ich es für zweckmäßig gehalten, Ihnen eine kurze Uebersicht seines Inhalts zu geben, ist weniger seine dramatische Verwicklung, sein verhältnißmäßiger Reichthum an Situationen und Charakteren, wie-

Digitized by Google

wohl es auch in diesem Betracht immerhin beachtenswerth ist: als vielmehr, weil mir daran lag, Ihnen einen speciellen Nachweis zu geben von der Art und Weise, wie, ohne Bewußtsein vielleicht und Absicht des Dichters, dennoch für den aufmerksamen Beschauer unverkennbar, die theologischen Fragen der Reformation in diese geistlichen Spiele übergehen und wie die drängende Macht der Zeit selbst eine an sich so inhaltlere, so hohle Form, wie die des geistlichen Spieles, zu ihrem Organ und Abbild zu veredeln weiß.

Außerdem aber giebt es noch eine andere Rücksicht, welche gerade dieses Stück höchst beachtenswerth macht und es der besonderen Aufmerksamkeit jedes Literaturfreundes empfiehlt. Oder wem von Ihnen, bei dieser Geschichte von der Päpstin Johanna, bei diesen Fallstricken, welche die Teufel ihr legen, bei diesem Spiel, welches sie selbst mit der Sünde treibt: wem von Ihnen, sage ich, wäre nicht in der That die Sage vom Faust eingefallen, die in ganz ähnlicher Weise, wie dies Spiel von der Frau Jutta die theologischen, so die Sage vom Faust die philosophischen Grundfragen der Reformation in sich schließt? Literarisch nachweisbar zwar ist die Bearbeitung der Faustsage, in dieser bestimmten Gestalt, erst seit dem Jahre 1588, also mehr denn hundert Jahre später, als die Frau Jutta entstanden sein soll. Nichts desto weniger, um jener Verwandtschaft willen, dürfen wir uns wohl der Annahme überlassen (für die es überdies auch an historischen Zeugnissen nicht fehlt), daß auch die Sage vom Faust, in Anlehnung ohne Zweifel an die mittelalterlichen Ueberlieferungen vom Zauberer Virgilius, vom Theophilus ꝛc., unter dem Einfluß der Reformation entstanden ist, und daß mithin auch dieser großartig unvergleichliche Stoff, ein Stoff, der das deutsche Theater fast drei Jahrhunderte lang nicht müde geworden ist zu bearbeiten, von den ersten täppischen Anfängen des Puppenspiels an bis dahin, wo der größte deutsche Dichter denselben werth hielt, den ganzen Reichthum seines Innern, den ganzen unermeßlichen Inhalt seiner Bildung darin „hineinzugeheimnissen" — daß, sage ich, auch dieser großartig unvergleichliche Stoff der deutschen Bühne zuerst durch die Reformation, oder doch wenigstens in ihrem unmittelbarsten Gefolge, zugeführt worden ist. —

Digitized by Google

Allein auch über dieſe allgemeinſten und, wenn ich ſo ſagen darf, innerlichen Beziehungen hinaus griff das Theater auch unverhüllt in die allernächſten hiſtoriſchen Begebenheiten, die unmittelbare Geſchichte des Tages über und benutzte ſie als dramatiſchen Stoff. Gleich der übrigen Literatur, ſo, ſcheint es, wollte auch das Theater nicht ausgeſchloſſen ſein von den lebendigen Kämpfen der Gegenwart: und ſomit dem politiſchen Volkslied ſtellt ein politiſches Drama ſich zur Seite.

Die erſten Anfänge ſind auch hier, künſtleriſch betrachtet, von unſäglicher Geringfügigkeit; nur ihre hiſtoriſche Stellung verleiht ihnen eine gewiſſe Bedeutſamkeit und nöthigt uns, ſie des Näheren ins Auge zu faſſen.

Schon aus dem Jahre 1523, alſo aus den allererſten Jahren der Reformation, wird uns von einer „Tragödie“ berichtet, welche in einem Saale zu Paris geſpielt worden ſein ſoll und in der die vornehmſtrn Perſonen der damaligen Tagesgeſchichte: Reuchlin, Erasmus von Rotterdam, Ulrich von Hutten, Luther, endlich der Papſt ſelbſt, auftraten.

Ganz ähnlichen Inhaltes ſcheint nun auch eine Pantomime geweſen zu ſein, welche einige Jahre ſpäter (um 1540) in Deutſchland, zu Regensburg, vor Kaiſer Karl dem Fünften ſelbſt aufgeführt ward. Der Kaiſer, heißt es, ſaß mit ſeinem Bruder Ferdinand zur Tafel: als einige Schauſpieler um Erlaubniß baten, die erlauchten Gäſte mit einem Komödienſpiel unterhalten zu dürfen. Die Bitte ward gewährt. So erſchien denn zuerſt ein Mann, gekleidet wie ein damaliger Doctor, auf deſſen Rücken die Worte: Johann Capnio (das iſt Reuchlin) zu leſen waren. Er trug ein Bündel Holzſcheite herein, die er hin und wieder über den Schauplatz zerſtreute; dann entfernte er ſich. Sofort trat eine andere Maske auf, welche ſich bemühte, die geraden und krummen Scheite zu ſondern und in Ordnung zu bringen. Allein die Scheite widerſtanden aller Bemühung, ſie wollten in keine Ordnung paſſen: bis endlich die Maske ſich voll Unwillen entfernte, indem ſie Alles liegen ließ, wie es lag; auf ihrem Rücken las man den Namen des Erasmus von Rotterdam. Nun trat ein Mönch auf, eine wohlbekannte breitſchultrige Geſtalt, Lutherus mit Namen; er trug glühende Kohlen und Feuerbrände, mit denen er die Scheite in Brand ſetzte: als die Flamme kni-

Digitized by Google

sternd emporschlug, lachte er von Herzensgrund und ging fröhlich hinweg. Ein Mann in kaiserlicher Kleidung, welcher demnächst auftrat und der Niemand anders darstellte, als Karl den Fünften selbst — sowie er das Feuer erblickte, zog er das Schwert und schlug in die Flammen, in der Absicht, sie gewaltsam zu löschen. Als jedoch in Folge dessen das Feuer nur um so lustiger emporprasselte, entfernte auch er sich voll Grimm, mit eilenden Schritten. Endlich trat der Papst selbst auf; auch ihn schien der Anblick des wachsenden Feuers in Bestürzung zu versetzen und eilig daher von zween Eimern, die in der Nähe standen, ergriff er den einen und schüttete ihn ins Feuer. Aber o weh, er hatte im Eifer fehlgegriffen und statt des Wassers, wie er gemeint, vielmehr Oel in die Gluth gegossen, die nun um so gewaltiger emporprasselte: so daß auch er verzweifelnd davon eilte. — Der Kaiser, erzählt man weiter, habe, nach Art hoher Herren, die Warnung, welche in diesem stummen Spiele enthalten war, sehr übel vermerkt und nur durch die schleunigste Flucht, setzt man hinzu, seien die vorwitzigen Schauspieler der angedrohten Strafe entgangen.

War nun auch in diesem Falle die politische Anspielung durch die Ehrfurcht vor der kaiserlichen Nähe in den bescheidenen Schranken eines stummen Spieles, einer bloßen allegorischen Pantomime zurückgehalten worden: so entfaltete sich dagegen eben dies politisch religiöse Element um so ungebundener, ja übermüthiger in einigen theatralischen Darstellungen, die ungefähr zu derselben Zeit in der Schweiz stattfanden.

Die Schweiz, dieses Außenwerk des deutschen Geistes nach Süden und Südwesten hin, hat der deutschen Literatur mehrfach als Waffenplatz gleichsam und Vorschule späterer bedeutender Kämpfe gedient. So, schon in frühester Zeit, seit Ende des vierzehnten, ja in einzelnen Erscheinungen sogar noch früher, seit Mitte des dreizehnten Jahrhunderts, empfängt das deutsche Volkslied von der Schweiz aus, in den Gesängen eines Halbsuter, Veit Weber und Anderer, die frühesten, glücklichsten Muster politischer Lyrik. Ja und wem von Ihnen wäre es nicht im Sinne, wie auch in diesen unsern allerjüngsten Tagen dasselbe Muster wiederum von der Schweiz ausging? ja wie auch jetzt wieder, in dem Augenblick, da ich dieses spreche, die Schweiz die Zufluchtstätte

Digitized by Google

bildet für einige der vorzüglichſten und hoffnungsvollſten Richtungen unſrer Gegenwart: Richtungen, die nichts Anderes wollen, nichts Anderes bezwecken, als die Einigkeit, die Freiheit, die Größe des gemeinſamen deutſchen Vaterlandes — und die eben deshalb von dem Boden eben dieſes unſers Vaterlandes vertrieben ſind?!

Auch das religiös politiſche Drama, in beſtimmt ausgeſprochener Geſtalt, haben wir zuerſt von der Schweiz empfangen. Gerade auf dem beſchränkten Terrain der Schweiz ſtanden ſich, damals wie jetzt, die religiöſen wie die politiſchen Parteien, die Anhänger der alten und der neuen Zeit, am Schroffſten gegenüber. Auch hatte gerade hier, unter dem Schutz der politiſchen Einrichtungen, begünſtigt von einem ſelbſtändigen, freien Gemeinweſen, ſich ein bequemes und reiches, ja leidlich freies Volksleben entwickelt, das ſich gern in öffentlichen Aufzügen, Faſtnachtſpielen und ähnlichen Beluſtigungen ergehen und, ſo zu ſagen, ſich vor ſich ſelbſt zur Schau ſtellen mochte. Die zwei Faſtnachtſpiele des Niclaus Manuel, eines Dichters, der zu den unumwundeſten, leidenſchaftlichſten Gegnern des Papſtthums gehörte — und der auch außerdem als bildender Künſtler, als Zeichner und Maler eine beachtenswerthe Stelle in der Geſchichte der deutſchen Bildung einnimmt — die zwei Faſtnachtſpiele, ſage ich, dieſes Niclaus Manuel, welche im Jahre 1522 zu Bern von dortigen Bürgersſöhnen öffentlich aufgeführt wurden und in denen (wie es im Titel heißt) „die wahrheyt in ſchimpffs weiß vom bapſt vnd ſeiner Prieſterſchaft gemeldet wird," werden wir neben und mit den Komödien des Pamphilus Gengenbach, gleichfalls eines Schweizers, als die früheſten Anfänge dieſer Richtung unſeres Drama's zu betrachten haben. Namentlich in den erſtgenannten, den Stücken des Niclas Manuel, iſt dieſelbe aufs Deutlichſte ausgeprägt, während die andern, die Stücke des Pamphilus Gengenbach, mehr jenen allgemeinen moraliſch ſatiriſchen Standpunkt behaupten, der den bürgerlichen Dichtern jener Zeit überhaupt eigenthümlich iſt und ſich in unzähligen Schwänken, Fabeln und ähnlichen Dichtungen des Breiteren darſtellte.

Doch war es keineswegs die neue Kirche, die Partei des Fortſchrittes und der Aufklärung allein, welche das Theater für ſich und ihre

Digitized by Google

Zwecke ausbeutete: auch von Seiten der alten Geiſtlichkeit, auch katholiſcher Seits blieben die Entgegnungen nicht aus: wie denn namentlich vom Jahre 1531 das ſogenannte Bocksſpiel erwähnt wird, angeblich ein Werk des Cochläus oder gar des Thomas Murner, in welchem Luther, in Gemeinſchaft mit den Repräſentanten der verſchiedenen bürgerlichen Stände, in Perſon auf die Bühne gebracht ward.

So alſo, von beiden Seiten her, freundlich wie feindlich, zuſtimmend ſowohl wie bekämpfend, ſehen wir das deutſche Theater, das noch zu Ende des funfzehnten Jahrhunderts ſich kaum eine kümmerliche Exiſtenz behaupten konnte, wenige Jahrzehnte darauf, unter dem Einfluß der Reformation, zu einem lebendigen Ausdruck der Zeit und ihrer verſchiedenartigen Strömungen erhoben. Der hiſtoriſche Werth dieſer Verſuche iſt außer allem Zweifel; ſie gingen, ohne Reflexion, ohne kokettirende Abſichtlichkeit, aus dem unmittelbaren Drange der Zeit hervor: und ſind ſie in dieſer Hinſicht überaus ſchätzbar und anſehnlich. Dennoch aber, um auf einen eigenthümlichen literariſchen Werth Anſpruch zu machen, geht ihnen Eines ab — ein Etwas freilich, das allen poetiſchen Beſtrebungen ſo nöthig iſt, als der Pflanze das Licht, dem Fiſch das Waſſer, das eigentliche wahre Lebenselement der Poeſie: die künſtleriſche Form. — Mehr als jede andere Kunſtgattung iſt gerade das Drama an eine beſtimmte, überlieferte Kunſtform gebunden; eben weil das Drama das Höchſte iſt, wozu die Kunſt es überhaupt bringen kann, ſo iſt in ihm auch die Form am Meiſten geſättigt gleichſam und durchdrungen vom Geiſte, ſie iſt hier am Meiſten aller Zufälligkeit, aller gelegentlichen Willkür enthoben, ja ſelbſt etwas Weſentliches, etwas Innerliches geworden: ein Leib der Kunſt, aber ein lebendiger, in geheimnißvoll organiſcher Uebereinſtimmung mit dem Inhalt. Mehr daher auch, als bei jeder anderen Kunſtgattung, giebt es eben beim Drama eine beſtimmte ererbte Technik, ein vorgeſchriebenes äußeres Verfahren, das zunächſt äußerlich erlernt werden will, um ſpäter ſodann auch innerlich begriffen und in ſeiner tiefen Nothwendigkeit verſtanden zu werden. Das Muſter dieſer, wie jeder künſtleriſchen Form bietet das Alterthum, die Welt der Griechen, als die vollendete Welt der Sinne und eben darum auch der ſchönen Form. Zu der Schule des Alterthums daher, zu den

Digitized by Google

großen Mustern der antiken Welt, lenken auch die Anfänge des deutschen Theaters zurück; sie thun es — nicht in Folge einer capricirten schulmeisterlichen Dressur, wie man dieselbe wohl heutzutage bei uns hie und da in Anwendung bringen möchte: sondern sie thun es aus freiem, lebendigem Instinct, aus jenem Zuge innerster Verwandtschaft, der das Reformationszeitalter überhaupt mit der alten Welt verknüpfte und der in demselben Moment, da der Genius der neuen Zeit emporsprang, auch die großen Schatten des Alterthums zu neuem, fruchtbarem Dasein erweckte.

Ich habe zu Anfang meines heutigen Vortrages Gelegenheit gehabt, Sie darauf aufmerksam zu machen, wie die Reformation nicht bloß den Abschluß des Mittelalters, sondern zugleich, in dem tief menschlichen Inhalt, den sie der Geschichte wiedergewinnt, auch eine großartige Erneuerung der antiken Welt, ein erneutes schöneres Hellenenthum mit sich heraufführt. Dies Verhältniß zeigt sich denn auch sogleich im Anfang der Reformation selbst, welche, von ihren ersten leisesten Spuren an, überall Hand in Hand geht mit der sogenannten Wiederherstellung des klassischen Alterthums. Die Philologen — oder wie sie, mit einem schönen und bedeutungsvollen Namen, damals genannt wurden: die Humanisten sind die unmittelbaren Vorläufer der Reformation, deren große weltbefreiende Gedanken guten Theils an den Brüsten des Alterthums emporgewachsen sind; sie nehmen zu der reformatorischen Aufklärung des sechzehnten Jahrhunderts ganz dieselbe Stellung ein, wie die Philosophen zu der revolutionären des achtzehnten: die Stellung der Propheten, der Erzieher, ja der Väter selbst. Heutzutage freilich, wo, wenige um so verdienstlichere, um so ruhmvollere Ausnahmen abgerechnet, die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Alterthume in den meisten Fällen zu einer bloßen handwerksmäßigen Gelehrsamkeit, einer wüsten Vielwisserei, ohne befreienden sittlichen Einfluß herabgesunken ist, ja wo gerade das Alterthum meistens zur bloßen Zufluchtstätte dienen muß, sich vor den Ansprüchen des Tages, den Bedürfnissen der Gegenwart in eine parteilose, friedliche Vergangenheit zu retten, und wo daher, wenn es die deutschen Gelehrten überhaupt charakterisirt, an den Angelegenheiten des Volkes wenig oder gar keinen Antheil zu

Digitized by Google

nehmen, wiederum unter dieſen Gelehrten die Philologen ohne Vergleich die gelehrteſten und deutſcheſten ſind — heutzutage, ſage ich, fällt es uns einigermaßen ſchwer, uns dieſe Stellung der damaligen Philologen, mitten in dem friſcheſten Strom des Lebens, als unmittelbare perſönliche Mitſtreiter für alle weſentlichſten Forderungen der Zeit, zu vergegenwärtigen. Und doch, wer nur irgend einigermaßen bekannt iſt mit der Geſchichte dieſer einleitenden reformatoriſchen Bewegungen, den wird es genügen an die Namen eines Gerhard des Großen, Rudolf Lange, Ludwig Dringenberg, Conrad Celtes bis hinunter zu Erasmus und Reuchlin und Melanchthon ſelbſt zu erinnern, um ihm ein gewiſſes und deutliches Bild jener lebendigen Wechſelwirkung vor die Seele zu rufen, welche damals zwiſchen dem erſten Aufblick einer neuen kommenden und dem Wiedererwachen einer alten, längſt vergangenen Epoche, mit Einem Wort: zwiſchen der deutſchen Reformation und dem griechiſchen Alterthum Statt fand.

Und darum auch zwiſchen der Literatur beider Zeiträume. Zwar ſo gänzlich erſtorben, ſo völlig vergeſſen und begraben, wie man ſich gemeinhin vorſtellt, iſt die alte Literatur auch in den finſterſten Zeiten des Mittelalters niemals geweſen. Sie iſt nicht nur, wie ſchon die Abſchriften beweiſen, welche der ungeheuren Mehrzahl nach gerade während dieſes Zeitraumes entſtanden ſind und in denen uns doch alles Beſte und Würdigſte der alten Literatur ſo ziemlich gerettet iſt, in den Klöſtern fortdauernd aufbewahrt und geleſen worden: ſondern auch durch tauſend kleine unſcheinbare Rinnſale, in tauſend fremdartigen Verkleidungen iſt ſie unaufhörlich, in reicher Fülle, übergegangen in den Körper unſrer mittelalterlichen Literatur. Beweis genug jene großen antikiſtrenden Epen, jene Aeneiden und trojaniſchen Kriege, welche, nachdem die alten nationalen Sagen erſchöpft waren, den mittelalterlichen Dichtern zum willkommenen Stoffe dienten und die ſich nicht ſelten auf die wunderſamſte und barockſte Weiſe mit jenen, den nationalen Sagen, durchweben und verflechten. Das aber iſt allerdings einzuräumen, daß die Wirkung im Ganzen eine ziemlich unbewußte, bloß ſtoffartige, mechaniſche war und daß (um hier den bekannten Goethe'ſchen Spruch zu parodiren) erſt von da an, wo gleichſam das Auge der Zeit ſelbſt ſonnenhaft ward, ſie

Digitized by Google

auch erſt im Stande war, die Sonne antiker Schönheit zu erkennen und ſich von ihr lebendig durchglühen zu laſſen.

Dieſer Zeitpunkt, wie Sie wiſſen, war eben die Reformation. Je näher daher der Reformation, je zahlreicher werden auch die Ausgaben, vor Allem (worauf es uns hier am Meiſten ankommt) die Ueberſetzungen und Nachbildungen der alten Literatur. Der Inhalt hatte ſich, ſo zu ſagen, ſo rein ausgelebt, man war ſo fertig mit ihm, ſeine Ueberlieferungen waren ſo todt, ſein Nachlaß ſo werthlos geworden, daß das Volk mit einem wahren Heißhunger, einer wahren trunkenen Begier über dieſe neue köſtliche Nahrung des Alterthums, dieſe neuen lebendigen Quellen herfiel, die ihm aus der Literatur der Alten entgegenrauſchten. Wie heutzutage aus dem Engliſchen und Franzöſiſchen, ſo damals überſetzte man aus dem Lateiniſchen und Griechiſchen; die großen epiſchen Gedichte, die umfangreichen Geſchichtswerke, die Fabeln und Erzählungen der Alten waren, wie etwa heutigen Tages die Romane der Engländer und Franzoſen, ſo damals dieſe die Unterhaltungslectüre des Volks, der Zeitvertreib der leſenden Menge: — vor Allem aber und am Meiſten die alten Dramatiker.

Und zwar von ihnen wiederum am Meiſten ſowohl wie am Früheſten die Römer, vornämlich die Komödien des Terenz. Schon die Nonne Roswitha, deren in der neulichen Vorleſung gedacht ward, kann uns zum Beiſpiel dienen, wie Terenz ſchon im zehnten Jahrhundert in den Klöſtern geleſen, zum Theil ſogar nachgeahmt ward. Doch mag dies Letztere nur eine vereinzelte Erſcheinung geweſen ſein. Dagegen nachdem zuerſt Hans Nydhart im Jahre 1486 die erſte Ueberſetzung eines terenzianiſchen Stückes drucken laſſen und dadurch den Anfang gemacht hatte einer langen, wetteifernden Reihenfolge von Ueberſetzern, Bearbeitern und Nachahmern, nachdem ſodann, ſeit dem Jahre 1511 auch das Muſter des Plautus dazu gekommen, endlich nachdem (wiewohl dieſe erſt ein reichliches Jahrhundert ſpäter, erſt durch Opitz) auch die Tragödie des Seneca ins Deutſche übertragen war: ſo war in all dieſen Ueberſetzungen und Nachahmungen, dieſen Bearbeitungen und Uebertragungen ein ſo reicher Vorrath von Exempeln, eine ſo bedeutende Maſſe von Stoffen und Vorſchriften und Regeln gegeben, daß

Digitized by Google

wir von da ab die deutſche Bühne völlig als Schülerin des antiken, zunächſt des römiſchen Theaters anzuſehen haben. Bald trat auch das Beiſpiel der Griechen hinzu. Aeſchylus zwar, in ſeiner ſtarren, majeſtätiſchen Abgeſchloſſenheit und ebenſo ſehr ſeinen ſprachlichen Schwierigkeiten, blieb den deutſchen Dramatikern noch auf Jahrhunderte hinaus eine verſchloſſene Welt. Dagegen Sophokles, Euripides und Ariſtophanes fingen allerdings ſchon an in das deutſche Theater überzugehen: nicht zwar in jener heutigen Weiſe, wo man dem Publikum zumuthet, dieſe Stücke, wie ſie ſind, mit Haut und Haar, in der ganzen Herbigkeit ihrer fremden Form, zu verſpeiſen, nicht bedenkend, daß dergleichen wohl das excluſive Vergnügen, die geiſtreiche Laune eines Kunſtliebhabers ſein kann, niemals aber die naturgemäße, fruchtbare Nahrung einer lebendig gegenwärtigen Zeit: ſondern vielmehr dieſe Stücke wirkten im Allgemeinen durch ihre Stoffe, die man aufnahm und verarbeitete, durch das Ganze und Weſentliche ihrer Form, aus welcher man das Muſter dramatiſcher Form überhaupt mit glücklichem Inſtinct heraus fühlte — unbekümmert, ob die Antiquitätenkrämerei dabei Ohrfeigen bekam oder nicht und ob der Chor mit dem rechten Fuß voranſchritt oder dem linken, der Mantelzipfel eine Falte ſchlug oder zwei — genug, die Zuſchauer fühlten ſich ergriffen: und mitten aus dieſen Knittelverſen heraus, dieſen Anachronismen und antiquariſchen Schnitzern ging eine dämmernde Ahnung des künſtleriſchen Organismus, ein leiſes allmäliges Bewußtſein antiker Größe und Schönheit in die erſchütterten Herzen des Publikums über. — Heutzutage freilich, wenn in Potsdam oder Charlottenburg die Antigone gegeben wird, ſo wird mit Billets dazu eingeladen, man ſchickt in den Buchladen, um in aller Eile noch einige gelehrte Vorſtudien zu machen, man begeiſtert ſich für die Darſtellung, weil man eben durch dieſe Begeiſterung ſeinen Geſchmack, ja mehr noch: ſeine Loyalität, ſeine Unterthanentreue an den Tag zu legen meint — und directen Wegs aus Antigone und Medea wandeln ſie dahin, unſre Kunſtkenner, in den Eckenſteher Nante oder eine neueſte Birchpfeifferei und jauchzen denſelben Beifall, den ſie ſo eben noch für die gewaltigen Rythmen des griechiſchen Chors, für die keuſche Hoheit der ſophokleiſchen Muſe erheuchelten, den auswattirten Beinen einer Tänzerin, den Modetrillern eines Sängers zu! — Im Zeitalter der

Digitized by Google

Reformation dagegen, als man dieſe Stoffe mit naivem Sinne überarbeitete, da waren ſie auch wirklich populär, da drängten die Zuſchauer ſich freiwillig herzu, da ſpielten im Bewußtſein des Volks die Helden der griechiſchen Sage hinüber in die Helden der alten deutſchen und erſchufen alſo, in Gemeinſchaft mit ihnen, eine neue heroiſche thatkräftige Welt, eine Welt der Freiheit und der Männlichkeit, wie dies Zeitalter ſelbſt ſie erſtreben wollte. —

Und nicht auf dieſem Wege der Ueberſetzungen und Bearbeitungen allein wirkten die Humaniſten für die Ausbildung und Erweiterung des deutſchen Theaters, ſondern auch durch Nachahmungen und eigene, analoge Schöpfungen. Dem volksthümlichen deutſchen Drama geht ein gelehrtes lateiniſches ſowohl vorauf wie zur Seite. Mit der Geſchichte dieſer einzelnen Verſuche kann die Hiſtorie des deutſchen Theaters ſich nicht beſchäftigen; ſie kann ſich nicht im Einzelnen einlaſſen auf die lateiniſchen Dramen der Reuchline, der Celtes, der Locher, der Hegendorfe ꝛc., wie dieſelben ſeit den neunziger Jahren des funfzehnten Jahrhunderts an den Hofhaltungen der Kaiſer, von Biſchöfen und Prälaten, vor Magiſtraten und Stadtbehörden aufgeführt wurden. Aber der Thatſache dieſer Aufführungen muß ſie gedenken, weil auch dieſe lateiniſchen Nachbildungen außerordentlich dazu beitrugen, die Form des antiken Dramas, das heißt alſo überhaupt eine geſchloſſene, künſtleriſche dramatiſche Form zu verbreiten und Zuſchauer, Darſteller und Dichter an ihre Regelmäßigkeit zu gewöhnen. Erſt ſeit dieſe Nachahmungen und Ueberſetzungen in Deutſchland verbreitet werden, giebt es regelmäßig abgetheilte und gegliederte Stücke; die Eintheilung in Akte und Scenen ſelbſt iſt nicht älter, als die älteſte deutſche Ueberſetzung des Terenz, welche auch hiefür das erſte Muſter gab. —

Dies Beides alſo empfing das deutſche Theater von der Reformation: einen unendlich erweiterten, volksthümlichen Stoff und eine regelmäßig künſtleriſche Form.

Der Erſte, der dieſes Erbtheil überkam, nicht als ein erworbenes, mühſam ſelbſt erkämpftes, vielmehr eben als ein Erbtheil, eine allgemeine Mitgift der Zeit, iſt Hans Sachs, im eigentlichen Sinne der Urſprung und Gründer des deutſchen Theaters.

Digitized by Google

Anmerkungen.

Zu pag. 51: Ein intereſſantes Beiſpiel hiefür ꝛc. Das Stück iſt erſt lange Jahre nach ſeiner Abfaſſung, durch den Abdruck, welchen der lutheriſche Prediger Tileſius im J. 1564 zu Eisleben davon veranſtaltete, bekannt geworden. Demnächſt hat Gottſched es in den zweiten Band ſeines Nöth. Vorr. p. 81—138. aufgenommen. — Die handelnden Perſonen ſind:

Luciper, Vnuerſün, Lillis, des Teuffels mutter, Sathanas, Spiegelglantz, Fedderwiſch, Nottis, Aſtrot, Krentzelein, Teuffel,
Bapſt Jutta.
Clericus, Bapſt Juttens Bule.
Magister Noster Parisiensis.
Baſilius, Bapſt.
Primus, Secundus, Tertius, Quartus — Cardinalis.
Senator, ein Römiſcher Rathsherr.
Simſon, vom Teuffel beſeſſen.
Chriſtus Saluator.
Maria.
S. Nicolaus.
Gabriel, Michael — Engel.
Mors, der Tod.

Der Anfang lautet (Gottſch. p. 84):

Luciper rüffet ſeinem Helliſchen Geſinde zu hauff, vnd ſpricht:

Wolher, wolher, wolher,
Alles teufeliſches heer,
Aus bechen vnd aus brüchich,
Aus wieſen vnd aus rorich,
Nu kompt her aus holtze vnd aus felden,
Eher denn ich euch begin zu ſchelden,
Alle meine liebe Helle kindt,
Die mit mir in der Helle ſindt,
Krentzelin vnd Fedderwiſch,
Darzu Nottis ein Teuffel friſch,
Aſtrott vnd Spiegelglantz*),
Vnd machet mir ein lobetantz,
Darnach wil ich euch ſagen,
Heutte an dieſem tage,
Was ich von euch begere,
Diſs ſollet jhr mich geweren,
Dauon ſolt jhr haben den lohn,
Das ſchwere ich euch bey meiner Kron,
Nu heb an, Knecht Vnuerſün, den gſang,
Das ſoltu allweg haben danck,
Mit meinem freunde Sathanas,
Der mir je der liebſte Schalck was.

Vnuerſün, ein Teufel.

Das ſol, Herr Luciper, geſchehn
Alſo balde von mir gar eben,
Ich erfülle gern den willen dein,
Du liebſter Herr vnd freund mein,
Wormit ich dir gedienen kündte,
Mit Sathanas deim guten freunde,
Des wer ich vnuerdroſſen
Vnd wolde das durch niemands laſſen.
Nhun will ich anheben den edeln geſang,
Vnd wil das nicht machen lang,
Vnd wollen tantzen vnd reyen,
In dieſem külen Meyen.

*) Ueber dieſe Namen der Teufel, ſowie über die älteſten Teufel der deutſchen Bühne überhaupt vgl. Mone, Schauſp. des Mittelalters p. 198. Freytag p. 47. 59.

Digitized by Google

Bnuerſün, der Teufel, ſinget vor, die andern Teuffel ſingen nach:

Luciper in deine throne
Nimo Nimo Nimo
Warſtu ein Engel ſchone,
Rimo Rimo Rimo
Nu biſtu ein Teufel grewlich*)
Nimo Nimo Nimo.

Lillis, des Teufels Grosmutter, ſpringet auch an der Reyen, vnd ſpricht:

Hie lauffe ich trawn auch mit vmbher,
Vnd mich nimpt gros wunder,
Was jhr euch habt vermeſſen,
Das jhr meiner habt vergeſſen,
Vnd kan ich doch gar höſtlich geſchregke,
Vnd wil an den Reyen gelegken,
Auch kan ich gar weidlich geſchwantze,
Vnd mich verdrehen an dieſem tantze,
Darumb ſolt ihr nicht mit mir gruntzen,
Laſt mich euch ſchütteln die alten runtzeln,
Vnd laſt mich auch helffen ſingen,
Vnd meine roſterige kele erklingen
Bey dem edlen guten geſang,
Des ſolt jhr allweg haben danck.

Hie ſingen ſie abermal den vorgeſetzten Geſang, vnd tantzen datzu.

Lillis.

Ah das iſt geweſen ein ſüſſer dohn,
Nhun bitt ich dich du lieber ſohn,
Das du on allen ſchertze
Wolleſt aufſthun dein hertze,
Vnd ſageſt den geſellen dein,
Vmbher vmb den willen mein,
Was du von jhn begeren biſt
Jtzund zu dieſer friſt.

Luciper.

Das wil ich liebe mutter thun ſo drotte,
Vnd habe mich darauff gereide berothen,
Darumb meine lieben herrn gebt rath,
Der vns allen wol anſtatt,
Sehet hin zu jener Awen,
Da gehet gar ein ſchön Jungfrawe,
Die iſt Jutha genamt,
Die wil ziehen aus Engellant
Mit einem Schreiber weiſs
Jn die hohe Schule kegen Paris,
Vnd wil ſich anderſt laſſen nennen,
Das man ſie nicht mag erkennen,
Auch wil ſie heimlich und leiſe,
Gekleidet gehn in Mannesweiſe,
Vnd jhr Nam ſol ſein genant
Johannes aus Engellandt,
Da rathet liebe geſellen zu,
Das ſie das gar balde thu,
Vnd mögen ſie zu uns gerücken,
Zu jhrem groſſen vnglücke,
Das wird vnſer groſſer frome werden,
Nach alle vnſers hertzen begerden.

Sathanas.

Luciper herre du ſolt des ſicher ſein,
Das rede ich auff die trewe mein,
Das ich mich wil machen dahin zuhandt,
Da mir die Jungfraw wird bekandt,
Die wil ich vnterrichten,
Das ſie ſol mit nichten
Vor vns tretten oder weichen,
Vnd wil ſie heimlich erſchleichen,
Denn meine behendigkeit iſt ſo gethan,
Das ich ſie wol berücken kan,
Das ſie vns mus gefallen,
Das ſag ich dir mit reichem ſchallen,
Darumb wil ich mein kunſt an jhr nicht verlengen,
Das ſie ſolches muß volbrengen,
Vnd wil ſie vns machen vnterthan,
Darzu wil ich mit mir han
Meinen geſellen Spiegelglantz,
So wird all vnſer ſache gantz.

*) Vgl. mit dieſem durch die Verhöhnung Lucifers höchſt charakteriſtiſchen Chorgeſang der Teufel das Selbſtgeſpräch Lucifers in der Auferſtehung Chriſti: ſ. oben p. 51.

Digitized by Google

Luciper.

Nu lauffet hin miteinander drotthe,
Das euch ein alte Saw berathe,
Ewren dienſt hab ich wol gehort,
Das werbet beide hie vnd dort,
Wo euch das gefallen kan,
Vnd macht euch die Jungfraw vnterthan
Mit ewern behenden liſten,
Das ſollet ihr zu dieſen friſten
Gar herrlich werden von mir begabt,
Vnd allenwegen ſein gelobt.

Spiegelglantz, ein Teufel.

Lueiper lieber Herre mein,
Wir thun gerne den willen dein,
Wolteſtu du vns nur begaben,
Wen wir müſſen vber die heide braben
Vnd gebeſt vber vns deinen ſegen,
So gieng es vns wol an dem wege,
Vnd möchten reich wieder komen,
Das wer vnſer aller fromen.

Luciper.

Das wil ich thun gar gerne,
Wiewol die reiſe nicht iſt ferne.

Luciper giebt ihnen den ſegen.

Olleid molleid prapil crapil morad
Sorut lichat michat merum ſerum rophat,
Das ſind alles verborgene wort,
Die jhr nie von mir habt gehort,
Damit ſey vber euch mein frid geleyt,
Nu fart hin, vnd ſeit gemeyt.

Ferner aus der Peripetie des Stückes (Gottſch. p. 107):

Hie füret ein Römiſcher Rathsherr ſeinen Sohn, welcher mit dem Teufel beſeſſen war, zu Bapſt Jutten, mit Gott den Teufel aus zu treiben, vnd der Teuffel offenbaret es, daß Bapſt Jutta ein Kind tregt, vnd ſchwanger iſt

Senator.

Heiliger Vater vnd Herre,
Ich klage euch klegliche mehre,
Das meinen Sohn, der hie für euch ſtat,
Der böſe Geiſt beſeſſen hat,
Vnd peiniget jhn von hertzen ſehr,
Das bitt ich euch heiliger Vater vnd Herr,
Das jhr jhn wollet entbinden,
Von ſolchem böſen feinde,
Durch Gott vnd S. Nicolaum den heiligen Man reiche.
Das Gottes Gnade zu vns ſchleiche.

Der Bapſt fürchtet ſich für dem Teufel.

Bapſt Jutta.

Das kan ich itzund nicht volenden,
Sondern wil euch mein Cardinal ſenden,
Die können das wol thun,
Denn ich bin itzt nicht geſchickt darzu,
Die ſollen ihn wol entbinden,
Von ſolchem böſen feinde.

Senator.

So laſſet bald geſchehen das,
Damit mein Sohn werde bas
Vnd ſehet an die große pein,
Die da leidet der liebſte Sohn mein,
Auff das er müge entbunden werden
Allhie auff dieſer Erden.

Bapſt Jutta.

Nu gebiet ich allen meinen Cardinaln,
Die da mit mir ſind in dieſem Saale,
Das jhr das nicht verlanget,
Vnd ewer gebet zu Gotte ſendet,

Digitized by Google

Vnd entbindet dieſem Römer ſeinen Sohn durch Gott,
Der da iſt beladen mit groſſer not,
Von des böſen Teufels gewalt,
Der mit jhm treibt jammer mannigfalt.

Vnuerſün, der Teufel in dem Beſeſſenen, ſpricht zum Bapſt Jutta

Nu ſchweig du Bapſt von deinem Klaffen,
Vnd gebeut nicht deinen Pfaffen,
Denn ſie ſollen mich nicht von hier treiben,
Auch ſo wil ich wol hierinne bleiben,
Bis das du ſelber kömmeſt,
Vnd mir die gewalt benemeſt,
Das ſag ich dir auff dieſer fart,
Vnd wern ſie noch ſo wol gelart,
So ſolln ſie mich nicht verdringen,
Noch mit keiner gewalt bezwingen,
Darumb laſſen ſie jhr klaffen beſtehn,
Anders es ſol jhnen mit mir nicht wol ergehen.

Bapſt Jutta.

Sindt das du das nicht wilt thun,
So mus ich ſelber kommen darzu,
Vnd mus verſuchen ob ich dich künd vertreiben,
Das du nicht lenger magſt hie bleiben,
Darumb ſo gebiete ich dir ſo bald,
Du böſer Teufel vngeſtalt,
Das du von dieſem Manne reumeſt,
Vnd dich nicht lenger ſeumeſt.

Vnuerſün, der Teufel.

Sindt ich ja reumen ſol allhier,
So höret all in dieſem ſaal von mir,
Das ich das nicht durch ſein geheiſſe thu,
Sondern Gott wil es haben nu,
Das ſpreche ich ſicherleich,
Nu höret zu alle gleich,
Die hie in dieſem ſaal geſamlet ſind,
Der Bapſt der tregt fürwar ein Kind,
Er iſt ein Weib vnd nicht ein Man,
Daran ſolt jhr kein zweiffel han,
Darumb ſeyd ihr jemmerlich betrogen,
Vnd mit blindheit vmbzogen,
Des ſol ſie nu alzuhandt
Für ewren Augen werden geſchandt,
Vnd jre ſchandt ſol ſich erzeigen,
Jtzund in dieſem külen Meyen,
Darumb das ſie mich hat vertrieben,
Sonſt wer ſie wol mit frieden für mir blieben.

Bapſt Jutta.

Nu ſchweig du böſer Volant,
Du haſt mich dick vnd viel geſchandt,
Vnd wolſt mich gerne bas ſchenden,
Vnd vil laſter zuwenden,
Darumb das du das nicht konſt gethun,
Fügeſt du mir ſolche geferde zu,
Der ich doch wol emper,
Du böſer betrieger.

Vnuerſün, der Teufel.

Jch wil dein betrieger ſein,
Bis das ergehet der wille mein,
Seidt das du ein Bapſtin biſt genant,
So mus ich von dir weichen zuhandt,
Kompſt du aber wieder in meine gewalt,
Jch wil dirs vergelten hundertfalt,
Vnd wil dich ſetzen gar vnſachte nieder,
Vnd machſt du dich noch ſo from vnd bieder.

Der Teufel feret aus, vnd verſchwindt.

Sodann die Scene zwiſchen Jutta und dem Tode. Chriſtus hat den Tod entboten, die Sünderin aus dem Leben zu ſchaffen. Er antwortet (Gottſch. a. a. O. p. 114):

Mors, der Tod.

Hie bin ich bereit heiliger Gott,
Vnd wil gern halten dein gebot,
Wenn ich bin greulich vnd grauſam,
Alles das mir je fürquam,

Digitized by Google

Sey ſtarck oder dicke,
Wenn ich es recht erblicke,
Ich geb yhm ein ſolchen ſchlag,
Das er ewiglich an mich gedencken mag,
Ich meſſe jhm in die lenge vnd in die breithen,
Das er meiner kaum mag erbeithen,
Ich treibe ſolchen geſpug,
Darzu ſolchen vngefug,
Das jhm die Seele in dem leibe
Nirgend mag gebleiben,
Ich kan jhm ein koll gekochen,
Das jhm gnacken alle knochen,
Auch gebe ich jhm zu trincken bier von ſtarckem hopffe,
Das ſich jhm verwenden die Augen im kopffe,
Zuletzt kome ich yhm auff das hertze,
Da mus die Seele leiden groſſe ſchmertze,
Bis das ſie reumet dieſelbige ſtadt,
Die ſie lange beſeſſen hat,
Es kan mich nicht erbarme,
Mir iſt der reiche wie der arme,
Der Deutſche als der Wahle *),
Ich rücke ſie alle aus jhrem ſahle,
Vnd müſſen von mir leiden den tod,
Auch ward noch nie kein mundt ſo rodt,
Ich mache jhn wol miſſefahr,
Ich breche die liechten augen klar,
Ich hawe ſie hin als das hawe **),
Ich fürchte auch niemands drawen,
Ich wercke, ich wercke greweleich,
Mir iſt der Rieſe mit dem Zwerge gleich,
Was von der Erden iſt geborn,
Das iſt zumal mit mir verlorn,
Hierumb wil ich himliſcher Gott,
Mich auffmachen alſo droth,
Vnd wil nicht lenger gedagen,
Vnd wil das Weib darumb fragen,
Was ſie damit gemeinet hat,
Das ſie ſolche miſſethat
Hat wider dich begangen,
Darumb wil ich ſie anlangen,
Vnd wer ſie noch ſo klug vnd weiſe,
So ſol ſie doch nichts aus meinen henden reiſſen.

Saluator.

So gehe hie zu handt,
Das die ſache werde volandt ***),
Die ich dir befohlen han,
Vnd mache dir vnterthan
Daſſelb böſe Weib gar balde,
Das ſie in den ſünden nicht veralte.

Der Tod kömpt zu Bapſt Jutten.

Ich habe dir gar lange nachgekrochen,
Manchs jar vnd manche wochen.
Des hab ich dich nu begriffen hie,
Darumb ſolt du mir nicht entpfliehn,
Ich will mit dir machen ein ſpiel,
Nach alle meinem luſt wie ich wil,
Wenn Gott mir hat die laub gegeben,
Das ich dir ſol nemen dein leben,
Darumb das du haſt wider jhn gethan,
Vnd haſt gegangen wie ein Man,
Vnd haſt ſolch Vngefug in der Chriſtenheit getrieben,
Vnd biſt nicht ein Weibsbild geblieben,
Auch das du dich haſt vberſehen,
Das du muſt mit ſchwangerm leibe gehen,
Vnd tregſt ein kind alſo verborgen,
Darumb wil ich dich bringen in ſorgen,
Vnd ſolt hie kleglich ſterben auff dieſer erden,
Vnd für allen Leuten zu ſchanden werden.

Bapſt Jutta.

Sindt ich den nu ſterben mus,
Vnd dafur iſt kein bus,
Des ſtehe ich in groſſer not,
Darumb erbarm dich mein du ewiger Gott;
Las die bitter marter dein
An mir armen Sünder nicht verloren ſein,
Vnd ſich an dis groſſe leid,
Vnd beweiſe mir Herr deine barmhertzigkeit.

*) d. i. Wälſche.
**) Heu.
***) vollendet.

Digitized by Google

Auch ſich an Herr meine ſchmertzen,
Die ich leide in meinem hertzen,
Darzu lieber Herr Jheſu Chriſt,
Bedenck heut vnd zu aller friſt,
Das da geſündigt hat mancher Man,
Der doch deine huld wider gewan,
Adam brach das erſte gebot,
Das vergabſt du ihm lieber Gott,
Petrus hat die ſeligkeit mit dir,
Der dich doch drey mal verleugnet gar ſchier,
Thomas was ein Zweiffeler,
Dem vergabeſtu lieber Herr,
Paulus der that manch leid
Zuuor in der Chriſtenheit,
Vnd kam doch zu deinen gnaden,
On alle ſeinen ſchaden,
Mattheus der vom Zoll entran,
Dem vergabſtu Herr one wahn,
Theophilus ſich dem Teuffel ergab,
Du halffeſt jhm Herr darab,
Maria Magdalena vieler ſünde pflag,
Die hat mit dir manchen guten tag,
Zacheus der was vngerecht,
Der wardt dein Wirdt vnd dein Knecht,
Longinus dich durch dein Hertze ſtach,
Das es Maria anſach,
Er hat gnade bey dir funden,
All zu denſelben ſtunden,
Der Schecher der mit dir am Creutze ſtarb,
Dein gnade er da erwarb,
Das ſind alles geweſen ſündige Man,
Die doch nu die ſeligkeit von dir han
Vergieb mir auch die ſünde mein,
Barmhertziger Gott durch die bitter marter dein,
Vnd las mich Herr nicht verderben,
Vnd in meinen ſünden ſo kleglich ſterben.

Der Todt.

Was hilfft dich dein groſſes kallen,
Du muſt doch mit mir wallen,
Vnd kündteſt doch noch ſo wol bitten vnd flehen,
So mus doch mein will an dir ergehen,
Des bis von mir bericht,
Vnd hab daran keinen zweiffel nicht,
Ich wil mich gar meiſterlich zu dir ſchmücken,
Vnd mit meinem ſtricke berücken
Vnd wil mich an dir nicht ſparen,
Das glaub mir furware.

Bapſt Jutta ſinget, vnd rufft Mariam an, da ſie geberen ſoll*).

Maria Muter reine
Aller Sünder ein tröſterin,
Ich klage dir gemeine
Das ich ein ſünder bin,
Das weine ich dz blut ſo rot,
Meine Augen trenen gieſſen,
Das las mich fraw genieſſen,
Vnd bit für mich dein liebes kind.

Nun ich denn ſol ſterben,
So hilff Maria himmliſche Königin mir erwerben
Deines lieben Kindes barmhertzigkeit,
Die doch manchem Sünder iſt bereit,
Darumb du keuſche Jungfraw reine,
Ich befehle mich dir alleine,
Vnd bitt für mich den barmhertzigen Gott,
Wenn ich ſtehe in groſſer not,
Vnd bin aller ſünden vol,
Des wil ich mich an dir erholn,
Wenn du biſt vol der barmhertzigkeit,
Erbarm dich vber mein hertzleid,
Vnd verleihe mir Mutter vnd Frawe,
Das mir Gott ſende den Himmel tawe,
Vnd laſſe von mir ſeinen zorn,
Thuet er das nicht, ſo bin ich verlorn,
Das bitt für mich Mutter here,
Durch dein Mütterliche ehre.

Maria.

Ich wil alle dieſen tag
Bitten für dich was ich mag,
Ich hoffe du ſolt gnade finden
Bey meinem lieben Kinde,
Das er gnediglich ſich erbarme
Vber dich Sünderin arme.

*) Iſt im Text auf Noten geſetzt.

Digitized by Google

Bapſt Jutta.

Nu wil ich gerne leiden
Jtzund zu dieſen gezeiten,
Was mir zuſendet der ewige Gott,
Darzu anleget der bitter Tod,
Vmb meine ſünde die ich hab gethan,
Darumb befehle ich on argen wahn
Meine Seele zu hand
Maria zu einem pfand,
Jch hoffe ſie laſſe ſie nicht verderben,
Darzu ewiglich erſterben,
Vnd wil mich in gedult keren,
Nu tröſte mich du Himel Königin heere,
Darzu der ewige Gott,
Vnd helffe mir aus aller not.

Der Todt.

Nu höre auff mit deinem klaffen,
Jch mus mein geſchefte ſchaffen,
Allhier an dieſer ſtatt,
Wenn du machſt mich mit deinem reden matt,
Das du in Bepſtlichem weſen haſt geſtanden,
Des ſoltu werden zu ſchanden,
Nim hin den ſchlag bey das Ohr zu hand,
So wird dir wol bekand,
Warumb ich bin geſchickt zu dir,
Das ſoltu gentzlich glauben mir,
Darnach hab dir den hertzenſtoſs,
So würdeſt du des todes genoſs,
Fall nieder zu der Erden
Vnd las dein Kind geborn werden,
Das du lange haſt getragen,
Nu ſchlag ich dich auf deinen kragen,
Vnd gebe dir den letzten ſchlag,
Vnd ſchlaff bis an den jüngſten tag.

Hie felt Bapſt Jutta zu der Erden, gebiert jhr Kind, vnd ſpricht:

Ahwe, ahwe der groſſen not,
Die mir thut der bitter Tod,
Nu erbarm dich vber mich Gott mein Herre,
Durch deiner lieben Mudter ehre,
Wann meines lebens mag nimmer geſein,
Nu tröſte mich du Himel Königein,
Mit aller Engeliſcher ſchar löbelich,
Das bitt ich mit gantzem Hertzen inniglich.

Der Todt.

Nu ſtirb hin ſo balde,
Zu deinem groſſen vnfalle,
Vnd habe dir den ſchlag bey das heubt,
Damit ſey dein leben geteubt,
Als du verdienet haſt auff Erden,
Dagegen wird dir dein lohn wol werden,
Nu wil ich mich ſchnell von dir wenden,
Denn ich gebracht hab die ſach zum ende.

Bapſt Jutta ſtirbt in der geburt, das Volck leufft zu, hebt das kind auff, vnd der Teufel Vnuerſün führt Babſt Jutten Seel hin, vnd ſpricht ꝛc.

*

Endlich noch den Schluß des ganzen Stückes (p. 137):

Michael bringt Bapſt Jutten Seele in Himel vnd ſpricht:

Himliſcher Gott vnd Here,
Hie bring ich her mit ehren,
Die arme Sünderin,
Die ich hab genomen aus der pein,
Die begeret nu deine gnade,
Die las jhr Herr komen zu ſtade.

Saluator.

Bis willkommen du liebſte Tochter mein,
Du ſolt mit mir frölich ſein,
Jn meinem Himelreiche,
Das ſage ich dir ſicherleiche,
Nu vnd zu ewiger Zeit,
Das glaube mir one neid,
Vnd was du gethan haſt in deinem leben,
Das ſol dir all ſein vergeben,

Digitized by Google

Wenn Maria die liebe Mutter mein,
Hat dir gethan jhrer hülffe schein,
Mit dem heiligen Nicolao,
Darumb soltu sein wolgemuth vnd fro,
Du bist aus sorgen genesen,
Vnd solt mit mir in ewigen freuden wesen.

Bapst Jutten Seel.

Jch spreche das in kurtzer frist,
Gebenedeiet seistu Herr Jesu Christ,
Jch auch heut vnd zu aller Zeit benedeie
Die reine Jungfrawe Mareie,
Mit Nicolao dem Bischoff heere,
Die mich haben versünt gegen Gott dem Heren,
Vmb meine missethat vnd sünden,
Des lob ich sie zu aller stunde,
Auch lobet Marien Frawen vnd Man,
Denn aller vnser seligkeit licht daran,
Auch ist es offenbarlich an mir worden schein,
Das danckt jhr die Seele mein,
Denn ich hatte mich vergessen zu sehre,
Das ich mit dem Teuffelischen heere
Manche ewige zeit hett müssen wesen,
So hat sie mir geholffen das ich bin genesen,
Darumb sol jhr mein haubt jmmer neigen,
Mein zunge sol jhr auch nimmer schweigen,
Sondern sie teglich loben vnd preisen,
Jn Göttlichen wercken vnd weise,
Mit Gott vnd aller Engelischer schar,
Das rede ich hie all offenbar.

Finis.

Ueber die historische Grundlage der Sage selbst vgl. neben den bekannten allgemeineren Geschichtswerken von Walch ꝛc. hauptsächlich eine so eben (1846) in Mailand erschienene Monographie: Esame critico degli atti e documenti relativi alla favola della Papessa Giovanna, di A. Bianchi-Giovanni.

Zu pag. 54: Oder wem von Jhnen, bei dieser Geschichte ꝛc. Schon Gottsched hat diesen Zusammenhang heraus gefühlt und auf eine für ihn höchst bezeichnende Weise zur Sprache gebracht, a. a. O. p. 140. 141: „Endlich, und zum dritten, weis ich wohl, daß die theatralischen Regeln von unserm guten Scherenberg nicht beobachtet worden, die er nicht einmal gewußt haben wird. Allein habe ich nicht berühmte heutige Schriftsteller, und eingebildete große Kunstrichter vor mir, die den brittischen Abgott Shackespear, und andre dramatische Helden dieses Volkes aus viel neuern Zeiten, verehren und anbethen, ob sie gleich eben so wenig Regel und Ordnung auf ihrer Schaubühne beobachtet haben; eben soviel Gespenster, Teufel, Tod, Himmel und Hölle aufs Theater bringen?.... Wer weis, wo noch ein heutiger brittenzender Shackespear darüber kömmt, der nächst der versprochenen Komödie von D. Faust, auch das Trauerspiel unsers Scherenbergs von Papst Jutten erneuert und umschmelzet, um ein recht erstaunlich rührendes Stück, trotz dem Kaufmanne zu London, oder Miß Sara Samson, daraus zu machen?" ꝛc. Die Anspielung von der „versprochenen Komödie vom D. Faust" ging ohne Zweifel auf Lessing: s. das (zuerst in den Literaturbriefen, Febr. 1759. Nr. XVII. veröffentlichte) Bruchstück in den Sämmtl. Werken, Lachm. Ausg. II, p. 491 fgg.

Zu pag 54: Literarisch nachweisbar zwar ꝛc. In dieses Jahr nämlich (1588) fällt die, soviel bekannt, erste Ausgabe des Volksbuches: „Historia Von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyeten Zauberer und Schwartzkünstler, Wie er sich gegen den Teuffel auf eine benandte zeit verschrieben ꝛc. Gedruckt zu Frankfurt am Mayn, durch Johann Spies. M. D. LXXXVIII." Die Person des Faust selbst dagegen, als eines berühmten Zauberers und Nekromanten, wird

Digitized by Google

schon seit Anfang des sechzehnten Jahrhunderts erwähnt, zuerst, so viel man weiß, in einem Briefe des Tritheim von Spanheim vom 20. August 1507; Conradus Mutianus Rufus, Kanonikus zu Gotha (gest. 1526) erzählt in einem Schreiben vom 3. October 1513, daß vor acht Tagen der Chiromantiker Faust („merus ostentator et fatuus . . . Rudes admirantur. In eum theologi insurgunt") in Gotha gewesen, wo auch er ihn gesehen. Vgl. den höchst genauen und gründlichen Aufsatz des den Wissenschaften leider zu früh entrissenen E. Sommer in Ersch und Gruber's Allg. Encyclop. Art. Faust: Sect. I, Th. 42, p. 93—118, sowie die neuerlichst erschienene, reichhaltige, aber weder ganz zuverlässige, noch wohlgeordnete Scheiblesche Sammlung: Das Kloster. Weltlich und geistlich. Meist aus der aeltern deutschen Volks- Wunder- ꝛc. Literatur. Bd. II, 5—8 Zelle. Dr. Faust. Leipzig 1846. — Daß schon im siebzehnten Jahrhundert dramatische Bearbeitungen der Faustsage aufgeführt werden, beweist das Citat bei Sommer a. a. O. p. 114. Note 78.

Zu pag. 55: Schon aus dem J. 1523 ꝛc. Vgl. Gottsch. a. a. O. p. 191. 192.

Zu pag. 55: Ganz ähnlichen Inhaltes scheint nun auch ꝛc. Die ausführliche Erzählung davon bei Gottsched a. a. O. p. 201—206, wo auch der lateinische Text seines Gewährsmannes, des Jesuiten Masenius, im Speculum maginum veritatis occultae (Cöln 1664) wörtlich mit abgedruckt ist. Vgl. Flögel, IV, 309.

Zu pag. 57: Die zwei Fastnachtspiele des Niclas Manuel ꝛc. Ueber diesen in mehrfacher Hinsicht ausgezeichneten Mann s. die sehr vollständige und liebevolle Darstellung von C. Grüneisen: Niclas Manuel. Leben und Werke eines Malers und Dichters, Kriegers, Staatsmannes und Reformators im sechzehnten Jahrhunderts. Stuttg. und Tübing. 1837. Er lebte von 1484 bis gegen 1530: s. die Biographie bei Grüneisen, p. 78—155. Die beiden Fastnachtspiele wurden 1522 aufgeführt und erschienen schon im folgenden Jahre in Druck; der vollständige Titel lautet: Ein faßnachtspyl, so zu Bern vff der hern faßnacht, inn dem M. D. XXII. iare, von burgerßsöhnen offentlich gemacht ist, darinn die warheit in schimpffs wyß vom pabst vnd siner priesterschaft gemeldet würt. Item ein ander spyl, daselbs vff der alten faßnacht darnach gemacht, anzeigend grossen vnderscheid zwischen dem Papst, vnd Christum Jesum vnserm seligmacher. Der vollständige Abdruck findet sich a. a. O. p. 339—399. vgl. p. 204 fgg. namentlich p. 208: „Wie oben berührt ist, wurden diese Schauspiele von adeligen Jünglingen in der Kreuzgasse zu Bern, dem Rathhause gegenüber, öffentlich aufgeführt. Das erste fiel auf die Pfaffen- oder Herrenfastnacht, das andere auf die alte oder Baurenfastnacht; an der letzteren sind es denn nur Bauern, welche das Gespräch führen. Das erstere Stück hieß auch der Todtenfresser, weil es von der Todtenmesse und ihrer Einträglichkeit für die Geistlichkeit ausgeht, dann aber in einer lang fortlaufenden Reihe redender Personen den Zustand der Welt- und Klostergeistlichkeit in ihren verschiedenen höheren und niederen Stufen, das Urtheil der Laien im Adel- Bürger- und Bauernstande über den Zerfall der Kirche, die Sitten ihrer Diener, die Satzungen ihrer Lehre, die Furcht der Geistlichen vor dem Evangelium und ihre Bestrebungen, dem Fortschritt des neuen Glaubens ein Ziel zu setzen, sodann die weltlichen Verhältnisse

Digitized by Google

der Kirche und ihres Oberhauptes, die politische Stellung des Papstes, seine nicht dem Wohl der Kirche, sondern dem Ansehen und der Macht seines Stuhles gewidmeten kriegerischen Pläne, und wie er um des weltlichen Zweckes willen, alle geistlichen Pflichten seines Amtes hintanstellt und die von dem Türken bedrohten christlichen Provinzen dem Untergange preisgiebt; zuletzt aber die ernste Ansicht und Rüge der Apostel Petrus und Paulus über das Alles, und das evangelische Zeugniß eines erleuchteten Predigers aufführt. Im zweiten Spiele unterreden sich zwei Bauern „von dem Gegensatz des Wesens Christi Jesu und seines genannten Statthalters, des römischen Papstes," derweil ein doppelter Zug des Herrn Christus auf dem Esel mit seinen armen Jüngern und kranken, gebrechlichen Begleitern aus allerlei Volke, und von der anderen Seite des römischen Kirchenhauptes zu Roß und in Rüstung, gefolgt von den Cardinälen, Bischöfen u. s. w., alles beritten, an ihnen vorüberwallt .... (p. 210). Die Anordnung ist sehr mangelhaft, nur je einzelne Personen treten auf, und sprechen ihre Rollen her, um, wie es scheint, sogleich wieder abzugehen, da sie nicht wieder zu reden anfangen. Doch ist in der zweiten Hälfte von dem Erscheinen des Rhodiser Ritters an, eine mehr scenische und dialogische Bewegung. Die Sprache ist hart, der Reim oft ganz unrichtig und bloße Assonanz oder Alliteration. Der Spott, wie die Sprache dehnt sich bis ins Rohe und Plumpe, hört aber nie auf witzig zu sein im volksmäßigen Sinne, und wechselt mit einzelnen gemüthlicheren Stellen ab, die gerade in dieser Abwechslung um desto mehr wirken, je mehr sie überraschen. Die Satire entfaltet sich nach jeder Seite und mit voller Ladung, und es läßt sich von einer solchen, wie ausdrücklich in der Chronik bemerkt ist, zuvor unerhörten Sprache und nie gesehenen Darstellung erwarten, daß sie den gewaltigsten Eindruck auf Hörer und Zuschauer gemacht habe." — So weit Grüneisen; ich füge, um, wie von dem geistlichen und dem Fastnachts-, so auch von dem politischen Spiel eine Probe zu geben, eine Stelle aus dem oben gedachten Auftritte des Rhodiser Ritters bei. Ein Ritter aus Rhodus ist „mit grosser vl rennende mit verhengtem zom" (p. 363) zum Papst gekommen, mit der Nachricht von der Belagerung und dem, ohne fremden Beistand unvermeidlichen Fall der Insel; allein der Papst erklärt ihm ganz kaltblütig, er habe jetzt keine Zeit sich um Rhodus zu bekümmern: worauf der Ritter, über solche Gewissenlosigkeit empört, in nachstehende Klage ausbricht (a. a. O. p. 368):

Der ritter kert sich um, vnd schlug an sin bruſt, vnd sprach wider sich:

O pabst pabst wie bistu so gar verirt
Du bist ein wolff vnd nit ein hirt
Das du so gantz erblindet bist
Du bist ich glaub der war antichrist
Wo sind ir blutzhünd in roten hüten
Jr machend selbs wol Christen zublüten
Warum beschirmend ir nit den christen glauben
So ir doch teglich die gantze welt berauben
Wo ist nu das groß vnsäglich gelt
Das ir hand genon durch christen welt
Huren vnd buben hand es verthan
Die Christen land ir zu schittren gan
Die sünd der Sodomiten die ist hie
Ja so groß als vor der straff gotz ie
Was darfs vil kramantzen vnd langer red
Du pabst vnd keiser Carolus ir bed
Sind nit vnschuldig an dem blut
Daß jetz der türck vergiessen thut
O pabst pabst fürchtestu nit gott
Dine roten hütt, vnd beschorne rott

Hand blutig vnd raubwölffen zen
Ir hetten gut würſtmacher gen
So ir ſo gern im blut vmbgand
Ein luſt die lüt zu metzgen hand
Das blut das ir vergoſſen hend
Leg es jetz friſch an einem end
Ir möchtend all darin ertrincken
Ja ſchier garnach gantz Rom verſincken
Meineſtu drum das dich gott hie nit
wel ſtraffen

Sin göttlich gerechtigkeit ſig drum entſchlaffen
Fürwar fürwar es kompt die ſtund
Das dich das ſchwert uß ſinem mund
Wirt zu boden richten gar
Mit diner ſchelmiſchen buben ſchar
Wie das vom endtcriſt geſchriben ſtat
Sant peters ſelb wyßgſaget hat
Ja du vnd alle dine fründ
Das vch das helſch für anzünd.

Der türck. Schupi maßga.

Jr Chriſten was ſeid ir für lüt
Wwer ding ſol doch minder denn nüt
Vnd werden allen völckern zu ſpott
Zu Rhom hand ir ein beſundern gott
Dem gebend ir gelt glich wie ſprüwer
Nun ſehend zu er ſpottet üwer
Wo hilfft er üch in üweren nöten
Ja er laßt üch wol ſelb ertöten
Darumb iſt üwer billich zu ſpotten
Von Vnger land iſt üch dick entbotten

Do wir das land gewunnen hand
Pfuch laſter vnd ewige ſchand
Rodis hand wir jetz ouch gewunnen
So iſt Naplis noch nit entrunnen
Dem nach gen Rhom wirt vnſer reyß
Alſo ſo wirt der erden kreyß
In kurtzer zyt vns gar zu hand
Wir haben ſchon der chriſtenland
Dry teil von üwerem glouben genommen,
Der fierteyl wird bald nacherkommen.

ꝛc. ꝛc.

Zu pag. 57: mit den Komödien des Pamphilus Gengenbach. Die hier gemeinten Stücke ſind: 1) „Diß ſind die prophetien ſancti Methodii vnd Nollhardi, welche ſind geſpylt worden im 15. vnd 17. Jar (1515, 1517) vff der Herren Faßnacht von etlichen erſamen und geſchickten Burgeren einer loblichen Statt Baſel.“ Es treten darin Kaiſer, Könige, Päpſte, ja ganze Staaten auf und laſſen ſich ihre künftigen Schickſale vorausſagen; vgl. Leonh. Meiſters Beiträge I, 263—70, wo einige Proben mitgetheilt werden. 2) „Diß iſt die Gouchmett, ſo geſpylt iſt worden durch etlich geſchickt Burger einer loblichen Statt Baſel. Wider den Ehebruch vnd die ſund der Vnkeuſchheit:“ eine dramatiſirte Bearbeitung von Thomas Murners berühmter Gauchmat (Die Geuchmatt zu ſtraff allen wybſchen mannen, zuerſt Baſel 1514): ſ. Gervinus II, 418 fgg. III, 87 auch Gottſch. I, 46.

Zu pag. 58: wie denn namentlich im J. 1531 ꝛc. Vgl. Gervin. II. 451. Ueber einige andere hieher gehörige Stücke ſ. die Auszüge bei Gottſched II, 192—197, ſowie die Zuſammenſtellung bei Kehrein I, p. 118. vgl. p. 81.

Zu pag. 60: den wird es genügen an die Namen eines Gerhard des Großen ꝛc. Vgl. über dieſe Männer die genauen Biographieen in H. A. Erhard's Geſch. d. Wiederaufblühens wiſſenſchaftl. Bildung, vornehml. in Teuſchl. Magdeburg 1830, drei Bände, ſowie über dieſe ganze Epoche überhaupt Karl Hagens vortreffliche, der allgemeinſten Beachtung nicht genug zu empfehlende „Deutſchlands literar. und relig. Verhältn. im Reformationszeitalter.“ (Drei Bände, 1841).

Digitized by Google

Zu pag. 61: Wie heutzutage aus dem Engliſchen und Franzöſiſchen ꝛc. Vgl. in Kürze den Aufſatz des Verfaſſers: Zur Geſchichte der deutſchen Ueberſetzungsliteratur: Hall. Jahrb. 1840. Nr. 57 fgg. (p. 449—504).

Zu pag. 61: wie Terenz ſchon im zehnten Jahrhundert in den Klöſtern geleſen ꝛc. Hiefür iſt beſonders eine Stelle in der Vorrede der Roswitha von Wichtigkeit, bei Gottſched II, 16, Anm: „Plures inveniuntur Catholici, cujus nos penitus expurgari nequivimus facti, qui pro cultioris facundia sermonis, gentilium vanitatem librorum utilitati praeferunt sacrarum scripturarum. Sunt etiam alii sacris inhaerentis paginis, qui licet alia Gentilium spernant, Terentii tamen figmenta frequentius lectitant, et dum dulcedine sermonis delectantur, nefandarum notitia rerum maculantur.“ — Hieher gehört auch die Notiz von Jac. Grimm, Gött. Gel. Anz. 1835. St. 92, daß auch der durch ſeine Ueberſetzung der Pſalmen ꝛc. bekannte Notker, Mönch zu St. Gallen (ums Jahr 1000) die Andria des Terenz ins Deutſche übertragen habe.

Zu pag. 61: Dagegen nachdem zuerſt Hans Nydhart ꝛc. Der vollſtändige Titel dieſer älteſten, für die allmälige Einführung und Uebertragung der antiken dramatiſchen Technik überaus wichtigen Ueberſetzung lautet vollſtändig: „Hernach volget ain Meiſterlich vnd wolgeſetzte Comedia, zeleſen und zehören, luſtig vnd kurtzwylig, die der hochgelert vnd groß Maiſter vnd poet Therencius gar ſubtile mit groſſer kunnſt vnd hochen flyß geſetzt hat, darin man lernet die gemüet aigenſchafft vnd ſitten der menſchen des gemeinen Volks erkennen. Darumb ain yeder ſo durch leſen oder hören daß wiſſen empfachet, ſich deſter baß vor aller betrügniß der böſen Menſchen mag hütten vnd wiſſen zebewaren.“ Am Ende ſteht: „Dieſe Comedia hat Hanns Nydhart zu Vlm laſſen trucken den Cunrad Dinkmut. Nach Criſti gebürt M. CCCC. Lxxvj. Jare.“ in fol. — Die überſetzte Komödie ſelbſt iſt der Eunuchus; in den beigegebenen Einleitungen und Noten werden techniſche Ausdrücke, wie Comedia, Act ꝛc. ausführlich erläutert und erklärt. Siehe die genaue Beſchreibung bei Gottſched I, 37—39. Ueber die übrigen, ungemein zahlreichen Ueberſetzungen deſſelben Dichters vgl. außer Degen's Verſuch einer vollſt. Lit. der deutſch. Ueb. d. Römer II, 457—494, beſonders noch Gottſched im erſten Band (ſ. unter den Regiſtern am Schluß das zweite, Art. Terenz) und Gervinus II, 377. III, 74 fgg. — Die erſte vollſtändige Ueberſetzung des Terenz datirt vom Jahre 1499: Degen a. a. O. p. 457.

Zu pag. 61: Nachdem ſodann, ſeit dem J. 1511, auch das Muſter des Plautus ꝛc. Vgl. Degen a. a. O. p. 249—258, Gottſch. II, 171. 191. ſowie in dem oben bezeichneten Regiſter. Der Titel dieſer älteſten Ueberſetzung lautet auszugsweiſe: „Spiegel der ſitten. im latein genannt Speculum morum. Von guten vnd böſen ſitten. Von ſünden vnd tugenden dargegen . von ſtänden vnd aemptern mancherley perſonen. Dabey auch nachvolglich Comedien Plauti Menechmo et Bacchide . . kurzweilig vnd ſchimpflich zu leſen . . . Nach vermuttung des Edlen hochgeleerten vnd wirdigen herrn Albrechts von Eybe. in beiden rechten Doctor . . . . Augſpurg durch verlegung Johann Rynmann von Oringen:“ ſ. Gottſch. II, 171. — Die erſte Ueberſetzung des Seneca waren Opitz Trojanerinnen, 1625. Von Sophokles' Ajax lorarius vom J. 1587 (durch

Digitized by Google

Wolffahrt Spangenberg, erſt 1608 im Druck erſchienen) habe ich in dem oben genannten Aufſatze in den Hall. Jahrb. p. 468 fgg. einige Proben mitgetheilt. Die erſte Ueberſetzung des Euripides war Michael Bapſt's Iphigenia in Aulide, ein veraus ſchöne Hiſtorie oder Comoedia tragoedia, von des Myceniſchen königes Agamemnon Tochter ꝛc. von 1584. Von Ariſtophanes waren die „Nubes, ein ſchön vnd kunſtreich Spil darinn klärlich zu ſehn, was Betrug vnd hinterliſt endlich für ein Endt nimmet ꝛc. auffs kürtzeſte verdeutſcht durch Mag. Iſaac Fröreiſen. Straßburg, 1613," die erſten eigentlichen Uebertragungen. Von den Nachbildungen des Hans Sachs dagegen ſ. unten Dritte Vorl.

Zu pag. 63: Sie kann ſich nicht im Einzelnen einlaſſen auf die lateiniſchen Dramen ꝛc. Vgl. Gervinus II, 375. Flögel IV, 294, ſowie Gottſched im Nöth. Vorr. beſonders im zweiten Bande, wo ſich u. A. Reuchlins Scenica Progymnasmata (von 1498), Conr. Celtes' Ludus Dianae (1501 zu Linz vor Kaiſer Maximilian I. aufgeführt: vgl. Erhard a. a. O. II, 108 fg.), Jac. Lochers Ludicrum Drama, Judicium Paridis etc. (von 1502), Chriſt. Hegendorff's Comedia Nova (aufgeführt zu Leipzig 1520) ꝛc. theils Auszugsweiſe, theils auch vollſtändig abgedruckt und beſchrieben finden. Siehe a. a. O. p. 142. 166. 170. 172.

Digitized by Google

Dritte Vorleſung.

Hans Sachs. — Stillſtand der reformatoriſchen Bewegung. Nachtheiliger Einfluß auf die Entwicklung der deutſchen Bühne. Ayrer. Aelteſte wandernde Truppen. Die engliſchen Komödianten.

Zweierlei (dies war das Reſultat meiner neulichen Vorleſung, deren Zweck dahin gerichtet war, Ihnen die Einflüſſe nachzuweiſen, welche die Reformation, dies größte und wahrhaft univerſale Ereigniß der modernen Zeit, auf die Entwicklung unſers Theaters ausgeübt hat) Zweierlei hauptſächlich war es, was die deutſche Bühne von der Reformation empfing: erſtlich in der allgemeinen Erweiterung und Befreiung, welche dieſelbe dem deutſchen Leben und ſomit auch der deutſchen Dichtung gewährte, ein unermeßlich erweiterter, volksthümlicher Inhalt: und zweitens, in der Wiedereinführung und Belebung der antiken Literatur, in deren Geleit, wie wir gleichfalls ſahen, die Reformation ſelbſt erſt in die Welt eintrat, das Muſter und die Möglichkeit einer eigentlich künſtleriſchen, in ſich abgeſchloſſenen und vollendeten Form. Als den erſten Dichter, an welchem die Spuren — aber freilich auch nur die Spuren — dieſes zweifachen Einfluſſes ſichtbar werden, nannte ich Ihnen bereits am Schluß meines neulichen Vortrages den Hans Sachs: nicht ohne ſchon bei dieſer erſten vorläufigen Erwähnung hinzuzuſetzen, was mir in der That als das Charakteriſtiſche dieſes Dichters erſcheint und woran ich Sie daher auch hier wieder erinnern muß: nämlich daß er dieſen neuen großartigen Inhalt der Reformation nicht ſowohl in ſich ſelbſt erlebt und innerlich mitdurchgekämpft: ſondern

Digitized by Google

vielmehr er hat ihn als ein allgemeines Erbtheil seiner Zeit, als den nächsten, unmittelbaren Instinct seines Jahrhunderts bewußtlos überkommen.

Mit anderen Worten: nicht der eigne, selbständige Genius, nicht die Höhe des nationalen Bewußtseins, die Kraft des dichterischen Vermögens ist es, was Hans Sachs auszeichnet — wo hätte auch dieser Genius herkommen sollen in der engen Schwüle jener Meistersängerstuben, die er niemals verlassen? bei jenem handwerksmäßigen, mechanischen Betriebe, jenem beschränkten, bürgerlichen Charakter, welchen er unmittelbar aus der Schusterwerkstatt in die Dichtung übertrug?! — sondern was ihn auszeichnet, ist diese Gunst des Schicksals, die ihn geboren werden ließ gerade in dem Uebergange der untergehenden mittelalterlichen und der emporsteigenden reformatorischen Zeit — ein Reichsstädter: aber zu einer Zeit, wo auch die Reichsstädte, Trotz ihrer neunfachen Umzäunung von Privilegien und Kasten und Innungsgesetzen, dennoch bereits anfangen, sich von der Macht der Geschichte ergriffen zu fühlen und wo namentlich die Reformation, mit ihrer neuen, verweltlichten Kirchenverfassung, auch dem städtischen Gemeindeleben neue geistige Interessen, geistige Einwirkungen eröffnet; ein Bürger ferner, ein Handwerker: aber auch dies in einem Augenblicke, wo, in der gemeinsamen Erhebung der Nation, alle Standesunterschiede für einige Zeit gebrochen scheinen und wo der Ruf der Freiheit gemeinschaftlich an alle Stände, alle Klassen der Gesellschaft ergeht; ein Meistersänger endlich, erzogen und gewöhnt zu handwerksmäßiger Uebung seiner Kunst: aber schon, neben den eintönig zugezählten Weisen der Meistersänger, erhebt sich das Volkslied mit urkräftig lebendigem Ton, erhebt sich, in jugendlich naiver Schönheit, die wiedererwachte Welt des Alterthums und nöthigt selbst dem Schulgesang der Meister einen kräftigern Tact, eine frischere Farbe, vor Allem es nöthigt ihm bedeutendere Stoffe und einen unmittelbarern, volksthümlichen Inhalt auf.

Für Hans Sachs selbst bleibt dabei immerhin das Verdienst, sich den Strömungen der Zeit willig dargeboten und diese Brust, aus der die Saat neuer, großartiger Schöpfungen nun einmal nicht hervorwachsen sollte, zum Wenigsten zu einem treuen, lebendigen Spiegel seiner Um-

Digitized by Google

gebung gemacht zu haben: ein beſcheidenes, ächt bürgerliches Verdienſt — auch darum ein bürgerliches, weil es zu allen Zeiten ſo ſelten geweſen iſt gerade in denjenigen Regionen, wo es in der That am Nöthigſten wäre, bei Fürſten und Herrſchern, von denen, ſo weit die Geſchichte reicht, bei Weitem die Mehrzahl ihre Größe geſucht hat, nicht in dem, was allein Größe verleiht und erhält, in dem demüthigen Unterordnen unter ihre Zeit, ſondern vielmehr in dem Kampf mit ihr und in dem vergeblichen Bemühen, den einzelnen fürſtlichen Willen, die genialen Einfälle, die wechſelnden Launen königlicher Willkür durchzuſetzen auch gegen den Willen, ja gegen die ausgeſprochene, die laut verkündigte Stimme des Jahrhunderts. Dafür aber gehen auch viel hundert fürſtliche Namen ſpurlos unter im Strome der Zeit, dienen andere hundert der Nachwelt zur Warnung, ja zum Abſcheu: während um die beſcheidene Stirn dieſes bürgerlichen Dichters jede neue Generation neue Kränze des Dankes und der Verehrung windet.

Aber in dieſem Anerkenntniß unſers Dichters ſprechen wir zugleich ſeine eigene Schranke aus. Hans Sachs, wie es hienach nicht anders ſein kann, iſt ein reflectirender Dichter, ohne Pathos, ohne Leidenſchaft, ohne jene dramatiſche Spannung eines in ſich ſelbſt ringenden, gewaltigen Geiſtes, deſſen Kämpfe uns das Jahrhundert nicht bloß wiederſpiegeln, nein, in deſſen Kämpfen das Jahrhundert ſelber kämpft, in deſſen einzelnen perſönlichen Kriſen die Zeit ſelbſt nach ihrer Entwicklung ringt. —

Beſtimmt dies im Allgemeinen den Maßſtab, welchen wir an Hans Sachſens Dichtungen zu legen haben, den Maßſtab nämlich einer ruhigen gemüthlichen Reflexion, welche, in breiter Behaglichkeit, die Welt vor ſich gleichſam Revue paſſiren läßt: ſo erfordert es die Gerechtigkeit, eben dieſen Maßſtab namentlich auch bei Beurtheilung ſeiner dramatiſchen Dichtungen anzulegen. Ein reflectirender Poet, ohne Leidenſchaft und perſönliches Pathos, kann niemals wirklich ein dramatiſcher ſein. Daher auch die ſo genannten dramatiſchen Stücke des Hans Sachs ſind, ganz ähnlich wie die Scenen und Skizzen ſeiner Vorgänger, der Roſenblüt, Hans Folz ꝛc. im Grunde nur dialogiſirte Scenen und Fabeln, das Neue und Intereſſante an ihnen aber iſt lediglich die Rein-

Digitized by Google

heit, mit welcher sie, vielleicht gerade um dieser dramatischen Leerheit, dieser Flachheit und Durchsichtigkeit willen, die allmälige Fortbildung der Zeit auch auf diesem Gebiete wiederspiegeln.

Am Deutlichsten natürlich immer die formale, als die unmittelbar augenfällige. Sie entsinnen sich aus der neulichen Vorlesung, daß es erst des Beispiels und wiederholter Uebersetzungen des Terenz bedurft hatte, um nur die Eintheilung in Acte, diese erste, äußerlichste Bedingung einer eigentlichen organischen Vertheilung und Gliederung des dramatischen Stoffes, bei uns einzuführen. Eine andere, nicht minder wichtige Eintheilung, die ebenfalls von dem Muster der Alten entnommen ist, findet sich bei Hans Sachs sogar völlig zuerst: die Eintheilung, meine ich, in Komödie und Tragödie. Zwar über den eigentlichen Sinn dieser Unterscheidung, worauf sie beruht und was sie bezweckt, darüber, den Uebersetzern des Terenz zum Trotz, ist Hans Sachs selbst, wie es scheint, noch völlig ohne Bewußtsein; selbst die bekannte sprichwörtliche Definition, daß eine Komödie sei, wo sie sich kriegen, eine Tragödie aber, wo sie sich nicht kriegen, würde für ihn noch bei Weitem zu enge sein. Ja nicht einmal dadurch wird in den Augen unsers Dichters ein Stück zur Tragödie, daß eine oder mehre Personen, und ob es die Hauptpersonen wären, darin sterben: das kommt ebenso ungenirt auch in seinen sogenannten Komödien vor. Vielmehr, wenn überhaupt einen Unterschied zwischen beiden Gattungen, so scheint Hans Sachs allein diesen gemacht zu haben, daß eine Tragödie durch und durch traurig zu Ende geht (wohlgemerkt: zu Ende geht; denn im Verlauf des Stückes sind lustige Scenen keineswegs ausgeschlossen): wogegen ein Stück, das sich wenigstens zum Schluß noch in irgend einigem Betracht zum Guten wendet, gleichviel wie viel Personen auch übrigens elendiglich darin umgekommen, immer noch als Komödie gelten darf: eine Unterscheidung also, die in der That nicht larer und willkürlicher gedacht werden kann — und dennoch von Wichtigkeit für die Entwicklung unsrer Bühne, indem auf diese Weise ein Gegensatz, dessen tiefinnerste Bedeutung und Berechtigung allerdings erst in einer viel späteren Zeit erkannt werden sollte, einstweilen doch wenigstens äußerlich in Anwendung gebracht und also, bis endlich ein Gegenstand des Nachdenkens und Begreifens,

Digitized by Google

so lange zum Mindesten ein Gegenstand der Gewöhnung und der unmittelbaren Praxis wurde. —

Nicht anders verhält es sich mit der Eintheilung in Akte. Auch sie, mit Ausnahme der Fastnachtspiele, welche niemals in Akte getheilt sind, ist von Hans Sachs adoptirt worden, in der Komödie sowohl wie in der Tragödie, dem geistlichen wie dem weltlichen Spiel: aber auch sie rein äußerlich, ohne eine Ahnung von ihrer Nothwendigkeit und ihrer Bedeutung für das Ganze der dramatischen Composition. Daher denn auch die ganz willkürliche Art und Weise, wie er diese Eintheilung in Anwendung bringt: wo fünf Akte nicht zureichen, da macht er sechs, und wo auch diese noch zu wenig sind, da sieben oder acht oder zehn, ganz nach seinem Belieben und der zufälligen Beschaffenheit seines Stoffes, wie derselbe sich gerade am Bequemsten und Einfachsten zerlegte. —

Ungleich interessanter und ergiebiger, als in diesen allmäligen formalen Ansätzen, zeigt der bildende Einfluß des Zeitalters sich nun ferner in den Stoffen, welche Hans Sachs bearbeitete. Zwar jene unmittelbare Aufnahme von Zeitereignissen, von denen ich Ihnen in meinem letzten Vortrage in den Fastnachtspielen des Nicolaus Manuel, dem Bocksspiel ꝛc. einige Beispiele anführen konnte, suchen wir bei Hans Sachs vergeblich, nicht in seinen dramatischen Schriften allein, sondern, mit Ausnahme eines einzigen Gedichtes, der berühmten Wittenberger Nachtigall die er im Jahre 1523 zu Ehren Luthers dichtete, auch in der ganzen ungeheuren Masse seiner übrigen Schriften. Nur ein einziges Mal, im Jahre 1527, als die Reformation sich Nürnberg selbst näherte, hatte er Miene gemacht, sich, in einer leidenschaftlich polemischen Schrift gegen das Papstthum, unmittelbar in den Kampf des Tages zu mischen. Allein der Rath von Nürnberg, der sich auf das Polizeiregiment so gut verstand, wie nur irgend die Regierungen unsrer Tage, fand dergleichen Polemik höchst unstatthaft; ja wenn es noch ein gelehrter Doctor, ein wohlehrwürdiger Geistlicher gewesen wäre — aber ein bloßer Meistersänger, ein bloßer Schuster?! Nimmermehr! Er verwies es ihm daher ernstlich: er solle seines Handwerks warten und fleißig Schuhe machen, weiter nichts. Hans Sachs war ein viel zu guter Bürger, ein viel zu

Digitized by Google

guter Deutſcher, als daß er ſich das hätte ſollen zweimal ſagen laſſen. Zwar auf die Schuſterei allein beſchränkte er ſich nicht, er führte, vor wie nach, neben dem Pfriem auch die Feder: aber doch vermied er Alles, was ihn hätte in ähnliche Conflicte bringen können, insbeſondere alſo jeden Ausdruck perſönlicher Parteinahme, ſowie das unmittelbare ſtoffartige Hereinziehen der Zeit und ihrer Intereſſen in den Umkreis ſeiner Dichtungen. —

Dieſer directe Einfluß der Reformation alſo iſt es nicht, den wir bei ihm ſuchen müſſen. Dagegen ein anderer offenbart ſich in ihm und in der That viel großartigerer, der ſeine ganze dramatiſche Wirkſamkeit beſtimmt und ihn, Trotz ſeines reflectirenden Charakters, Trotz ſeiner Unwiſſenheit in den Anfangsgründen dramatiſcher Technik, ja Trotz ſeines Mangels an eigentlicher dramatiſcher Kraft und Fähigkeit, dennoch unmittelbar zum wahrhaften Dramatiker dieſes Zeitalters ſtempelt. — Sie erinnern ſich aus meinem neulichen Vortrage, daß unter den verſchiedenen Wirkungen der Reformation dieſe als eine der gewaltigſten und großartigſten ſich darſtellt, daß durch ſie der bisherige Gegenſatz zwiſchen Erde und Himmel, zwiſchen Geiſtlichen und Laien ausgeſöhnt und der Begriff der Menſchlichkeit, der freien, allberechtigten, an ſeine Stelle geſetzt ward. Ebenſo nun auch innerhalb des Drama's ſelbſt hört jener Gegenſatz einer bloß geiſtlichen und bloß weltlichen Bühne, bloßer Myſterien und bloßer Faſtnachtsdichter auf. Auch die Bühne wird es müde, immer nur auf der einen Seite die abenteuerlichen Ausgeburten theologiſcher Einbildungskraft, auf der andern die ſchmutzigen Späße der Wirthshausgäſte zur Schau zu ſtellen; auch für ſie ſoll wieder der Menſch, nicht der geiſtlich verklärte des Myſteriums, noch der läppiſch verzerrte, in den Koth der Gemeinheit getretene des Faſtnachtſpieles: ſondern der volle, wahre Menſch, in der ganzen Fülle menſchlicher Leidenſchaften, dem ganzen Reichthum menſchlicher Situationen, ſoll fortan auch der Gegenſtand der Bühne werden. Zwei Welten bisher gab es nur, aus denen der dramatiſche Dichter ſeine Geſtalten heraufbeſchwören durfte: die geiſtliche mit ihrem Himmel aus Leinewand und Pappe, ihren gemalten Flammen, ihren Engeln und Heiligen — und die klein bürgerliche, häusliche, mit ihren Ehezwiſten,

Digitized by Google

ihren nachbarlichen Prügeleien, ihren Zoten u. ſ. w. Jetzt, wie die Nation ſelbſt zur Ehre geſchichtlichen Bewußtſeins heranreift, ſo auch dem Drama eröffnet ſich eine neue unerſchöpfliche Fundgrube, ein neuer unermeßlicher Vorrath von Stoffen und Charakteren und Situationen: die Geſchichte, die unmittelbare Wirklichkeit in allen ihren Kreiſen, der ganze, volle Inhalt des deutſchen Lebens. Wir haben in Hans Sachs weder einen Myſterien- noch einen Faſtnachtsdichter: er iſt Dramatiker ſchlechthin — und in dieſer Eigenſchaft der früheſte, den unſre Literatur aufzuweiſen hat.

Es läßt ſich nun kein ſchlagenderer Beweis erdenken für die tiefinnerlich ſchöpferiſche Kraft dieſes Zeitalters, den gewaltigen dramatiſchen Drang, der das damalige deutſche Leben gleichſam durchwühlt, als dieſer, daß ein Mann von ſo geringer perſönlicher Begabung, ja von ſo entſchiedenem dramatiſchen Ungeſchick, wie Hans Sachs es war, in Mitte der früheſten, formloſeſten Anfänge unſres Theaters, nichts deſto weniger ſich befähigt und im Stande fühlte, dieſen ungeheuren Uebergang, Trotz ſeiner geringen Mittel, dennoch einzuleiten und den ganzen Vorrath der damaligen Bildung, die ſämmtlichen Elemente des deutſchen Lebens, der Erſte von Allen, dramatiſch zu verarbeiten. Wenn, hundert Jahre ſpäter, in der glänzendſten Periode des engliſchen Theaters, es einem Shakeſpeare gelingt, daß, berührt von ſeinem bildenden Finger, getroffen von dem Glanz ſeines Auges, jeder unfügſamſte Stoff, jeder ſprödeſte Charakter ſich alſogleich dramatiſch geſtaltet und belebt: ſo bewundern wir darin eben die Größe des Dichters und dieſe Ueberfülle dramatiſcher Kraft, die ſich in ihm, dem modernen Drama als ſolchem, gleichſam concentrirt und verwirklicht hat. Wenn aber einem Manne, wie Hans Sachs, einem Manne fürwahr, in dem von Shakeſpear'ſchem Blute auch nicht das kleinſte Aederchen rinnt, zum Mindeſten doch etwas Aehnliches gelingt, und ſei es auch zunächſt nur formaler, nur äußerlicher Weiſe: ſo iſt auch darin etwas Großes und haben wir auch darin einen Genius zu verehren — nicht zwar den Genius eines einzelnen bevorzugten Mannes, wohl aber den Genius der Zeit, der gewaltigen, die ihren Inhalt durchzuſetzen weiß, nicht allein durch die Perſonen, ſondern auch Trotz ihrer: und das im Großen ſo gut,

Digitized by Google

wie im Kleinen, im Drama der Literatur, wie im Drama der Weltgeſchichte.

In den mehr als zweihundert dramatiſchen Stücken, zu denen Hans Sachs ſelbſt ſich bekennt, findet ſich nun, den eben gegebenen Andeutungen gemäß, ſowie mit der bereits früher gemachten Einſchränkung, daß wir ein eigentliches unmittelbares Eingehen in die Zeitgeſchichte bei ihm überhaupt nicht erwarten dürfen, in der That faſt der ganze Umfang des damaligen deutſchen Lebens, theoretiſch wie praktiſch, wenn nicht erſchöpft, ſo doch überall wenigſtens berührt und herangezogen; kaum Eine Sphäre der damaligen deutſchen Welt läßt ſich auffinden, in welche Hans Sachſens dramatiſche Muſe nicht hinüberſpielte. Zunächſt, als ein Anklang an die Myſterien der früheren Zeit, begegnen wir auch religiöſen Stoffen, aus dem alten ſowohl wie dem neuen Teſtament, aus der Legende und den Lebensläufen der Heiligen. Allein unmittelbar neben dieſer chriſtlichen wird, eine erſte Folge jener Populariſirung, welche die antike Literatur damals bereits erfahren, auch die heidniſche Mythologie, der Olymp der Griechen und Römer auf die Bühne gebracht: neben Gott Vater und Sohn treten Jupiter und Juno auf, im „Kampffgeſpräch, ob Weiber oder Männer zum Regiment tüglicher ſeyen," neben dem jüngſten Gericht ein „Caron mit den abgeſchiedenen Geiſtern," neben der Opferung Iſaacs die Befreiung der Andromeda durch Perſeus, Pallas und Venus, Apoll und Daphne im Liebesſtreit wechſeln ab mit Erzvätern und Heiligen, dem Judicium Salomonis ſtellt ſich ein Judicium Paridis zur Seite. Sodann die Geſchichte, namentlich die alte, wiewohl auch die mittelalterliche nicht völlig übergangen iſt: neben einer Lucretia und Virginia finden wir eine Roſimunda Königin von Dänemark, neben einer Königin Cleopatra mit Antonio dem Römer einen Andreas der vngriſch König mit Bancbano ſeinem getrewen Statthalter, neben einem Herzog Wilhelm von Oeſterreich eine Zerſtörung der Statt troja von den Griechen, einen Alexander Magnus, eines Königs Ciri Geburt, Leben und End u. ſ. w. Auch einzelnen antiken Dramen begegnen wir, wennſchon dabei an eine directe Nachahmung durchaus nicht zu denken, vielmehr der Stoff ohne allen Zweifel erſt durch mannigfache und nicht immer die ſauberſten

Digitized by Google

Hände gegangen ist, ehe er an Hans Sachs gekommen. So eine „Tragödi mit dreyzehn Personen zu recitirn die vnglückhafte Königin Jocaste," welche in der That nichts Geringeres ist, als der König Oedipus des Sophokles. Ferner, gleichfalls nach Sophokles und zwar nach dessen Elektra, eine „Tragödi mit vierzehn Personen, die mörderisch Königin Clitimestra." Auch nach Euripides: „die getrew Frau Alceſtis mit ihrem Mann." Ferner aus dem Aristophanes: „Comödi mit eilf Personen zu recitirn: Der Pluto (denn Pluto und Plutus zu unterscheiden, dazu langten Hans Sachsens philologische Kenntnisse nicht aus), ein Gott aller Reichthumb," mit der ausdrücklichen Hinweisung:

Dem griechischen doch fast gemeß,
Wie sie denn auch Aristophanes
Von Athen der berümbte Poet
Griechischer sprach beschreyben thet.

Ebenso eine „Comedi Plauti, heyst Monechmo," endlich eine „schöne Comödi Terentij, deß Poeten, vor siebzehn hundert Jaren beschriben, Von der Bulerin Thaias, vnd jhren zweyen Bulern, dem Ritter Thraso vnd Phaedria" ꝛc. Eine eigne neue Provinz sodann eroberte Hans Sachs dem Drama in den alten deutschen epischen Stoffen, den Sagen von Siegfried dem Drachentödter, oder wie er bei Hans Sachs heißt: der Hörner Seyfried, ein Sohn König Sigmunds in Niderland, Von der strengen Lieb her Tristrant mit der schönen Königin Isalden u. s. w. — An diesen Stoffen hatte zuerst Jahrhunderte lang, in den mannigfachsten Bearbeitungen, Erweiterungen und Verschmelzungen, das deutsche ritterliche Epos sich bereichert; dann, nachdem die Blüthe der ritterlichen und somit auch der epischen Dichtung verwelkt war, und die Literatur wie das Leben sich zu einfach bürgerlicher Prosa abgeflacht hatten, waren sie zu prosaischen Volksbüchern und Erzählungen verarbeitet worden: und jetzt eben dieselben zwang Hans Sachs in eine neue dritte, die dramatische Form: auf daß derselbe Stoff, der Jahrhunderte zuvor, beim Klang der Becher, in ritterlicher Halle, aus dem Munde wandernder Sänger, längst entschwundne edle Geschlechter erfreut hatte — der alsdann, seit Mitte des funfzehnten Jahrhunderts, als gedrucktes Volksbuch, zierlich ausgestattet mit Holzschnitten und Bildern,

Digitized by Google

ein willkommener Zeitvertreib gewesen war für die Muße bürgerlicher Leser — nun schließlich noch einmal, von der Bühne herab, in greifbar lebendiger Gestalt, ein mannigfach gemischtes Publikum, ein ganzes versammeltes Volk erfreue und erschüttere. — Hiezu endlich gesellt sich das wirkliche Leben, die unmittelbare praktische Umgebung, das bürgerliche wie häusliche Dasein, in welchem der Dichter sich befindet und das ihm überall die Muster seiner Darstellung liefert: Kaiser und Könige, alle mit der Krone auf dem Kopf, voll feierlichen Anstands, ächte Nürnberger Rathsherrn; Bürger und Handelsleute, Advokaten und Schreiber, weltgewandt, in Pfiffen und Kniffen geübt, ein wachsames, rühriges Geschlecht; Geistliche und Mönche, behaftet mit allen Krankheiten des damaligen Pfaffenthums, verlogen, verliebt und in der Regel die Geprellten; Landsknechte und fahrende Leute, der Bauer mit seiner treuherzigen Schalkheit, seinem derben natürlichen Witz, der schließlich Recht behält gegen alle Verdrehungen und Finten der Gelehrten; die Arglist der Weiber, die Verliebtheit der jungen Dirnen — Hans Sachs fängt sie, so zu sagen, alle ein in seine dramatischen Netze, er wirbt sie alle an zu seiner großen wandernden Truppe, er nöthigt sie alle mitzuspielen, wenn nicht auf ihre, so doch jedenfalls auf seine Weise — eine reiche dramatische Welt, ja wahrhaft eine Welt: die deutsche Welt, wie sie war in der Zeit, da Hans Sachs lebte, in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, in dem Zeitalter der Reformation! — —

Wer nun, Angesichts dieser außerordentlichen dramatischen Fruchtbarkeit, welche ein einziger Mann entwickelte, noch dazu einer, der seine Kraft keineswegs dem Drama ausschließlich widmete, der im Gegentheil außerdem noch allerhand zu besorgen hatte, Verse sowohl wie Schuhe, ja der von sich selbst rühmen durfte, neben diesem Wald von zweihundert dramatischen Stücken noch mehr denn sechstausend andere Gedichte, Lieder, Schwänke, Fabeln ꝛc. geschrieben zu haben; im Anblick dieses Repertoires, das selbst in dieser anfänglichsten Gestalt und so lange es auf den Schultern dieses Einen Mannes ruhte, dennoch bereits, an Umfang wie Inhalt, um ein Ansehnliches reicher war, als das Repertoire der meisten heutigen — Hoftheater; in Erinnerung endlich an jene begünstigenden Umständen, welche die Zeit überhaupt für das

Digitized by Google

Theater mit sich führte und von denen ich Ihnen in meinem neulichen Vortrage ausführlicher gesprochen: wer, sage ich, im Anblick all dieser Vorgänge, möchte nicht aus so reicher Knospe einen noch reicheren, glücklichen Frühling unsrer Bühne erwarten? wer möchte nicht in Hans Sachs den Chorführer vermuthen einer langen wetteifernden, durch ihren Wetteifer großen, ruhmgekrönten Reihe deutscher Theaterdichter? wer von diesem Drama, das sich schon in seiner frühesten jugendlichen Gestalt so lebenskräftig, so fruchtbar erwies — wer möchte nicht glauben, daß es in raschem Fortschritt, binnen wenigen Decennien, alle Verheißungen dieses seines ersten Auftretens glorreich erfüllen und sich, in volksthümlich eigener Gestalt, seiner Lehrerin und Amme, dem antiken Drama zur Seite stellen wird? —

Aber wer auch, der die deutsche Nation gesehen hätte in diesen ersten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts, wer es gesehen hätte, wie damals, unter dem Widerschein jener Flammen, in denen Luther die päpstliche Bulle verbrannte, die Gluth der Reformation, der Funke eines neuen volksthümlichen Lebens alle Herzen, alle Geister entzündete, wer es erlebt hätte, wie damals die Geistlichen sich mischten unter die Laien, die Ritter unter die Bürger, die Gelehrten unter die Ungelehrten, alle erfaßt und ergriffen von dem gleichen unwiderstehlichen Drange, und wie Freiheit des Glaubens, Freiheit des weltlichen Regimentes, Freiheit der Gesellschaft und der Sitte die Loosung war, welche, und sei es auch nur in Zeichen, in halbverstandenen, die Zeit in ihr Banner setzte — wer, bei diesem Anblick, würde nicht auch der deutschen Nation als solcher eine große glänzende Zukunft, den Anbruch einer glorreich weltbeherrschenden Epoche geweissagt haben?!

Und doch ist weder das Eine noch das Andere geschehen; weder das deutsche Theater, noch die deutsche Geschichte haben gehalten, was sie in jener ersten prächtigen Epoche der Reformation versprachen; hier wie dort, auf der Bühne wie in der Wirklichkeit, folgt, statt der gehofften Blüthe, vielmehr ein langer, rauher, tödtender Frost — Beides aus demselben Grunde: weil nämlich das reformatorische Princip überhaupt, nach seiner ersten glänzenden Entfaltung, sich eben so rasch wieder in

Digitized by Google

ſich ſelbſt gleichſam zurückzieht und dadurch die weitere Entwicklung der Bühne ſowohl wie des Lebens unmöglich macht.

Es iſt dies ein hiſtoriſches Geſetz, das wir überall, bei allen großen geſchichtlichen Ereigniſſen, wahrnehmen. Gleich wie die Natur in der Blüthe des Baumes ein Abbild vorausſendet, ein concentrirtes, verklärtes, der künftigen Frucht: ſo auch in der Geſchichte giebt es gewiſſe Zeitabſchnitte, welche, wie die Blüthe die Frucht, ſo gleichſam in einem kurzen energiſchen Auszuge der Zukunft dieſe ſelbſt vorbilden. Solche Perioden ſind glänzend und ſchön wie die Blüthe: aber ſie ſind auch kurz wie ſie, und die nachfolgenden glanzloſeren Jahrhunderte, Jahrhunderte der Entſagung und des Kampfes, welche in ſtiller, mühſeliger, oft gehemmter Arbeit verwirklichen und begründen, ausführen und darſtellen, was jene nur gleichſam ſkizzenhaft entworfen und angedeutet haben — auch dieſe nachfolgenden unſcheinbaren Jahrhunderte, ſage ich, ſind ſo wenig ein Rückſchritt, wie die entblätterte Blüthe, die unſcheinbar reifende Knospe ein Rückſchritt des Baumes ſelber iſt.

So nun auch die Reformation und die ihr zunächſt folgenden Jahrhunderte. In einer kühnen, ja verwegenen Skizze hatten die erſten Jahrzehnte der Reformation den ganzen künftigen Inhalt unſrer neueren Geſchichte gleichſam ſpielend hingeworfen; ſie hatten, als wär' es nur ſo beiher, Probleme geſtellt, Fragen angeregt von der alleräußerſten, unermeßlichſten Bedeutung — Fragen zum Theil, an denen noch unſre heutige Zeit, ſo klug ſie ſich dünkt, ſich noch immer die Zähne ſtumpf beißt, ja ſogar die wir noch heut, nach drei Jahrhunderten, nicht einmal wiederholen, nicht einmal ausſprechen dürfen, ohne uns im höchſten Grade verdächtig und mißliebig zu machen, ja die wir, über uns ſelbſt erſchrocken, uns nur vorſichtig in die Ohren flüſtern, als die allerjüngſte Weisheit des Tages — und vergeſſen dabei, daß z. B. eben dieſe geſellſchaftlichen Fragen, die heute wieder auftauchen und an denen unſre Weisheit, die officielle ſowohl wie die private, ſchier verzweifeln will, bereits in den allererſten Jahren der Reformation, in den deutſchen Bauerkriegen, eine ſehr eindringliche praktiſche Beantwortung gefunden haben! Ich ſage dies, weder um unſre Zeit an ſich, noch gar um die Wichtigkeit jener Fragen herabzuſetzen und zu verdächtigen: vielmehr

Digitized by Google

ich führe es an als ein Beispiel dafür, wie noch heut, nach drei Jahrhunderten, die Arbeit der Reformation keineswegs vollendet ist, ja umgekehrt wie, in nothwendiger Wiederkehr, die Fragen jener Zeit wiederum die Fragen der unsern, ihre Aufgabe die Aufgabe der heutigen Zeit geworden ist und wie daher, wenn wir überhaupt den Anforderungen unsrer Gegenwart genügen wollen, wir auch den Muth haben müssen zu einer neuen gründlichen Reformation — einer neuen, die doch nichts sein wird, nichts sein kann, als nur die Vollendung, die volle Verwirklichung der ersten. Die Zeichen sind vorhanden, der Augenblick drängt; möge nicht noch einmal, wie schon so oft geklagt worden ist, der große Moment ein kleines Geschlecht antreffen! —

Dies nun ist die nächste Wendung, welche die Reformation, ungefähr seit der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, einschlägt. Anderthalb Jahrhunderte hindurch sehen wir den deutschen Geist, herabgedrängt von der Bahn der Reformation, nicht durch die Macht der Gegner, das politische Gewicht seiner Widersacher, sondern herabgedrängt durch das urewige Gesetz des Gegensatzes, dasselbe Gesetz, welches keine Frucht reifen läßt, es sei denn durch die Selbstvernichtung der Blüthe — Anderthalb Jahrhunderte hindurch, sage ich, sehen wir den deutschen Geist, in sich selbst zurückgezogen, gleichsam in der Irre schweifen. Es sind die Wanderjahre der Nation, die sieben und noch einmal sieben Knechtsjahre, mit denen das deutsche Volk, gleich dem Jakob der Bibel, werben muß um die schöne, ihm zugelobte Braut der Freiheit. Der Fortschritt ist ihm gehemmt: Theils also, in eigensinniger Selbstgefälligkeit, wühlt er sich in die Tiefe dogmatischer Spitzfindigkeiten, er verpufft die Kraft, die er noch eben bereit war, auf die Wahlstatt der Geschichte, zu rühmlichem Kampf, zu tragen, in erbärmlichen theologischen Klopffechtereien — Theils dehnt er sich in die Breite aus, indem er durch eine wüste encyklopädische Gelehrsamkeit, eine unruhige, unfruchtbare Vielwisserei seine innerliche Oede vor sich selber zu verbergen sucht. Auch jenes Band der Begeisterung und des gemeinsamen vaterländischen Interesses, das eine kurze Zeit hindurch die gespaltene Nation verbinden zu wollen schien, löst sich noch einmal auf; wie vor der Reformation die Geistlichen, die Ritter, die Städte, so treten jetzt wiederum die Geistlichen,

Digitized by Google

die Gelehrten, die Höfe sich gegenüber und reißen, je nach ihrem Vermögen und der Gunst der Umstände, die Leitung der Zeit in elender Eigensucht an sich.

Auch die Literatur, insbesondere das deutsche Theater, hat diesen Durchgang in derselben Weise zurücklegen müssen. Wie dem Leben selbst, so geht auch der Dichtung der nationale Inhalt verloren; wie das Volk selbst, muß auch die Literatur, muß auch die Bühne Dienste thun bei den Fremden und das Joch der Ausländer ertragen; auch hier endlich kehrt jene Gesondertheit der literarischen, speciell der dramatischen Kreise, die wir so eben in den Anfängen des Hans Sachsischen Theaters aufgehoben sahen, noch einmal zurück: als geistliches- und Schuldrama, als gelehrtes, endlich als höfisches Drama. —

Dies, in flüchtigem Ueberblick, das Entwicklungsgesetz des deutschen Theaters vom Ausgang des sechzehnten bis in das erste Drittheil des achtzehnten Jahrhunderts. Wir haben nun, bevor wir uns zur Ausführung dieser allgemeinsten Skizze wenden, für heute noch einige Ereignisse des sechzehnten Jahrhunderts selbst nachzuholen.

Das sechzehnte Jahrhundert, oder genauer bestimmt, die letztere Hälfte desselben, vom Tode des Hans Sachs an, wird, analog der Zersetzung und allmäligen Fixirung der theologischen und politischen Elemente, welche in dieser Zeit vor sich geht, durch ein gewisses Schwanken zwischen der reformatorisch volksthümlichen und der hereindringenden abstracten, wenn ich so sagen darf: experimentirenden, schulmeisterlichen Literatur bezeichnet. Es fehlt nicht an einzelnen Männern, welche, in einzelnen Stücken wenigstens, an der volksthümlich lebendigen Manier des Hans Sachs festzuhalten suchen. Doch hat Keiner von ihnen es irgend zu einer erheblichen Gestalt, einer eigenthümlichen literarischen Persönlichkeit gebracht: weshalb ich Bedenken trage, Ihr Gedächtniß mit Namen zu beschweren, welche eben nichts sind als Namen.

Nur mit einem einzigen Manne muß ich darin eine Ausnahme machen: einem Manne, der in der That der einzige Nachfolger des Hans Sachs genannt zu werden verdient und der überdies mit diesem seinem Vorbilde auch darin Aehnlichkeit hat, daß er seine Bedeutung weit weniger seinem eigentlichen Talent, als der Gunst seiner Zeit zu

Digitized by Google

danken hat. Dieser Mann ist Jakob Ayrer, der, wie Hans Sachs am Anfang, so dieser am Schluß des sechzehnten Jahrhunderts steht: ein Nürnberger, wie Hans Sachs, wie Rosenblüt, wie Folz. An Fruchtbarkeit steht er dem Hans Sachs nach: wiewohl dreißig Komödien und Tragödien, sechs und dreißig Fastnacht- und Possenspiele, welche 1618 nach Ayrers Tode in einem großen Foliobande erschienen, nicht zu rechnen vierzig Schau- und Trauerspiele, welche ungedruckt geblieben oder sonst abhanden gekommen, immerhin ein ganz artiges Contingent bilden — und jedenfalls bei Weitem mehr, als man einem heutigen Dramatiker zumuthen oder auch nur gestatten möchte. — In der Kunst der Composition dagegen mag er ihn übertreffen; wenn bei Hans Sachs die Stücke zumeist bloß noch in aneinandergereihten Scenen bestehen, ohne dramatischen Mittelpunkt und Zusammenhang, so wird dem Ayrer nachgerühmt, daß er allerdings schon eine Art von Intrigue zu entwerfen, einen eigentlichen dramatischen Knoten zu schürzen und aufzulösen weiß. Es würde schwer fallen, zu entscheiden, wie viel hievon auf Rechnung seines persönlichen Talentes kommt, oder wie viel auf die Fortschritte, welche wir der dramatischen Technik in den zwei bis drei, nach anderer Annahme sogar fünf bis sechs Decennien, welche zwischen Hans Sachs und ihm in der Mitte liegen, wohl werden zugestehen müssen — oder endlich wie viel (doch jedenfalls dieser das Meiste) jener Gunst des Zufalls, welche, wie sie Hans Sachs zum unmittelbaren Zeitgenossen der Reformation, zum naiven Schüler der Griechen und Römer hatte werden lassen, so Ayrer zum Zeitgenossen der sogenannten englischen Komödianten machte.

Die Erwähnung dieser englischen Komödianten nöthigt uns, nachdem wir das Theater bisher hauptsächlich nur von Seiten der dramatischen Literatur ins Auge gefaßt haben, nunmehr auch einen Blick zu werfen auf die Geschichte der Aufführungen. Daß die ältesten theatralischen Spiele, die Mysterien, Anfangs von Geistlichen, dann in Gemeinschaft von Geistlichen und Laien, vielleicht auch von gewerbmäßig umherziehenden Gauklern dargestellt, ingleichen daß die bürgerlichen Fastnachtspiele von jungen Bürgerssöhnen und überhaupt von jungen lustigen Gesellen aufgeführt wurden — dies Alles ist bereits in den früheren

Digitized by Google

Vorlesungen ausführlich berichtet worden. Ein neues Element tritt erst hinzu, als das Drama, mit dem frühesten Beginn der Reformation, in die Hände der Humanisten kommt. Hier sind es Theils die gelehrten Verfasser selbst, Theils und hauptsächlich ihre junge wißbegierige Zuhörerschaft, welche sich den Aufführungen unterzog. Wie nun im Lauf und namentlich gegen Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts diese gelehrten Spiele als akademische und Schulkomödien förmlich ständig wurden und der Mehrzahl nach in einer gewissen regelmäßigen Reihe wiederkehrten: so bildete sich in Folge dessen aus diesen jungen Acteurs ein gewisser Stock ständiger Schauspieler, es bildeten sich gewisse Gesellschaften oder, wie man sie in jener Zeit hieß, Banden, die sich zur Aufführung — anfänglich vielleicht nur eines bestimmten einzelnen Stückes, bald mehrer, bald zu gewerbmäßiger Ausübung ihrer jungen Kunst überhaupt verbanden. Auch werden ohne Zweifel hier wiederum jene Gaukler und Taschenspieler, die uns bereits mehrfach in ähnlicher Verbindung begegneten, nicht ohne Einfluß und Mitwirkung gewesen sein. Die frühesten nachweisbaren Spuren dieses eigentlichen Schauspielerwesens stammen aus der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, aus einer Zeit also, wo das Theater, mit Aufhebung jener lebendigen Beziehungen, die es bis dahin mit dem nationalen Leben verbunden hatte, sich nothwendig auch als ein eigenes, selbständiges Institut von der Gesammtheit der übrigen Zustände loslösen mußte: ein Uebergang, mit dem auch die Bildung eines eigenen gewerbmäßigen Schauspielerstandes ohne Weiteres nothwendig geworden war. Schon in den sechziger Jahren, bei den Aufführungen, welche damals zu Wien in dem „Bürgerzeughaus“ Statt fanden, scheinen fremde zünftige Schauspieler mitgewirkt zu haben; doch will ich diese Vermuthung nicht vertreten, da die Worte, auf die sich dieselbe stützt, allerdings auch eine andere Auslegung zulassen. Mit völliger Gewißheit dagegen wird aus dem Jahre 1593 von einem gewissen Hans Pfister und einer „erbaren Gesellschaft“ in Tübingen gemeldet, welche selbst von sich aussagen, daß sie schon mehre deutsche Komödien gehalten und jedesmal vom Magistrat der Stadt Unterstützung an Kleidern und Kleinodien empfangen hätten. Ebenso gruppiren sich um einen Buchbinder Pfeilschmidt in

Digitized by Google

Corbach (und ein Buchbinder galt dazumal wohl für einen halben Literaten) Burſche und Geſellen, ebenſo um einen Steinmetzen in Heidelberg Studenten und Bürger. So ferner ſind aus derſelben Zeit, oder doch nur wenige Jahre ſpäter, die Namen eines Herrn von Sonnenhammer, angeblich eines gekrönten Poeten, ſowie eines gewiſſen Karl Treu als der erſten Principale der erſten herumziehenden Truppen aufbewahrt; ſo wird dem Herzog Heinrich Julius von Braunſchweig, der ſogar perſönlich unter den Komödiendichtern dieſer Zeit figurirt, nachgerühmt, daß er bereits im Jahre 1605 eine eigene ſtehende Truppe gehalten habe: das früheſte Beiſpiel jedenfalls eines Hoftheaters, welches die Geſchichte unſrer Bühne kennt; ſo endlich werden uns auch dieſe engliſchen Komödianten genannt.

Das erſte Auftreten derſelben iſt nicht völlig nachweisbar; ſichere Anzeichen jedoch berechtigen zu der Annahme, daß ſie zum Wenigſten ſchon vor dem Jahre 1595 in Deutſchland bekannt geweſen, ja vielleicht, wenn anders bei den vorhin erwähnten Wiener Darſtellungen aus den ſechziger Jahren überhaupt gewerbmäßige Schauſpieler beſchäftigt waren, ſo dürfen wir ſchon hier an engliſche Komödianten denken. In den erſten Jahrzehnten des ſiebzehnten Jahrhunderts waren ſie ſchon völlig eingebürgert; als um 1615 Junker Hans von Stockfiſch, gleichfalls einer der älteſten bekannten Principale, vom brandenburgiſchen Hofe den Auftrag erhielt, eine „Compagnie Komödianten“ anzuwerben, ward ausdrücklich hinzugeſetzt „Komödianten aus England und Niederland.“ Bis wie lange ſie ſich in der Gunſt des Publikums erhalten, iſt gleichfalls nicht genau zu beſtimmen. Doch prunkte noch 1659 ein gewiſſer Joſeph Jori, als er in Wien Theater hielt, mit dem Titel eines „Engliſchen“ (und Churfürſtlich Heidelbergiſchen) Komödianten; die Firma muß alſodoch auch damals noch etwas Empfehlendes gehabt haben.

Aber wie ſtand es nun mit dieſen Komödianten ſelbſt? woher, aus welchem Grunde, in welchem Sinne nannten ſie ſich engliſche? und was haben wir uns überhaupt bei der ganzen Erſcheinung zu denken? Die Wahrheit zu ſagen, ſo fehlt es, um auf dieſe Fragen eine runde, entſcheidende Antwort zu geben, an hinlänglichen hiſtoriſchen Ueberlieferungen; was uns in dieſer Hinſicht aufbewahrt iſt, reicht eben nur

Digitized by Google

hin, Vermuthungen und Hypotheſen daran zu knüpfen: und das iſt denn auch reichlich geſchehen. Zwar daß ſie urſprünglich aus England ſtammen, auch daß ſie nach Deutſchland auf dem Wege durch die Niederlande gekommen (weshalb ſie auch nicht ſelten, mit gemeinſamem Titel, als engliſch niederländiſche Komödianten erwähnt werden), endlich daß ihre Stücke, vielleicht auch ihre Darſtellungsweiſe dem engliſchen Theater, das eben damals in ſeiner herrlichſten Blüthe ſtand, entlehnt und nachgebildet waren, darin ſtimmen alle Anſichten überein. Aber während die Einen die Behauptung aufſtellen, es ſeien, zu Anfang wenigſtens, Nationalengländer geweſen und die Darſtellungen ſelbſt hätten in engliſcher Sprache Statt gefunden, wobei man ſich auf die damalige Verbreitung dieſer Sprache beſonders an den kleinen Höfen, ſowie in den Handelsſtädten Norddeutſchlands beruft, in Betreff des großen Publikums aber auf die lebhaften Geberden, die brillanten Koſtüme, die Trompeten, Glocken, Kanonen ꝛc. verweiſt, woran dieſe Stücke bereits ſehr reich ſind und die, ſetzt man hinzu, ein ſo naives Publikum, wie das deutſche damals war, ſchon für ſich allein, auch ohne Verſtändniß der Sprache zu unterhalten im Stande waren: ſo dagegen begnügen Andere ſich, an die zahlreichen Deutſchen zu erinnern, welche damals, in Folge der Handelsverbindungen, in England, ganz beſonders in London lebten; dergleichen nun, junge Leute etwa von den Comtoirs der Hanſa, beider Sprachen mächtig und daher befähigt, die engliſchen Originale ins Deutſche zu übertragen, ſeien auch dieſe Komödianten geweſen. Es ſteht nicht zu läugnen: dieſe Anſicht, verglichen mit der erſteren, hat Vieles für ſich, beſonders die aufgeführten Stücke ſelbſt, ſo weit uns dieſelben erhalten ſind. Es exiſtirt nämlich aus dem Jahre 1620 ein ziemlich umfangreiches Theaterwerk, betitelt: „Engliſche Comedien und Tragedien, das iſt ſehr ſchöne herrliche und auserleſene geiſtliche und weltliche Comedi und Tragedi mit dem Pickelhering, welche wegen ihrer artigen Inventionen, kurzweiliger auch theils wahrhafftiger Geſchicht halben, von den Engelländern in Deutſchland, an Königlichen, Chur- und Fürſtlichen Höfen auch in vornehmen Reichs- See- und Handelsſtädten ſeynd agirt und gehalten worden, und zuvor nie in Druck außgangen. Anjetzo allen der Comedi und Tragedi Liebhabern,

Digitized by Google

und Andern zu lieb und gefallen, dergestalt in offenen Druck gegeben, daß sie gar leicht daraus spielweiß wiederum angerichtet, und zur Ergötzlichkeit und Erquikkung des Gemüths gehalten werden können." Wir finden darin wenn auch nicht das vollständige Repertoire der englischen Komödianten, so doch ohne Zweifel den hauptsächlichsten, den beliebtesten Theil desselben, die Modestücke, so zu sagen, der Zeit. Es sind durchgängig Uebersetzungen und Bearbeitungen aus dem Englischen, sämmtlich, wie es scheint, aus der Zeit vor Shakespeare, wenigstens vor dessen reifer und vollendeter Periode. Und zwar (worauf es uns hier vornämlich ankommt) sind diese Bearbeitungen sämmtlich von der Art, daß wir sie uns gar wohl unter den Händen von Leuten, die nichts weniger als Literaten, entstanden denken dürfen; sie sind, eine sehr beachtenswerthe Neuerung! der Mehrzahl nach in Prosa abgefaßt, ohne eine Spur künstlerischer Ausführung, sichtbar nur für einen nächsten praktischen Zweck gearbeitet. — Damit freilich ist eine dritte Ansicht noch keineswegs ausgeschlossen: diese nämlich, daß unternehmende Theaterprincipale in Deutschland, angelockt durch den Ruhm der damaligen englischen, als der ersten Bühne der Welt, sich bloß die Stücke aus England gleichviel ob geholt oder kommen lassen, um sie demnächst für ihr Bedürfniß zu übersetzen und zurechtzustutzen: so daß also die englischen Komödianten ihren Namen lediglich von den Stücken hätten, welche sie zur Aufführung gebracht. Eine vierte Ansicht endlich wäre, die ganze Benennung als einen Modenamen der Zeit zu betrachten, der die Bedeutung, welche er etwa zu Anfang einmal gehabt, im Lauf der Jahre völlig verloren: wie man ja auch heutzutage von englischen Reitern, spanischen Springern ꝛc. spricht, ohne damit im Geringsten behaupten zu wollen, daß diese Kunstreiter, diese Seilspringer wirklich auch nur das Allermindeste mit England oder Spanien zu schaffen hätten. Der Name stellte sich nach dieser Auslegung als ein Collectivname für alle Schauspielerbanden jener Zeit dar, gleichviel, ob sie ihre Stücke aus England entlehnt oder nicht: es war eben eine Modefirma, ein Stichwort der Zeit — gerade wie wir ja auch heutigen Tages Manches als englische Waare kaufen, obschon wir selbst wissen, daß es England niemals gesehen hat, bloß weil die Mode es so verlangt.

Digitized by Google

Wie es sich indeß mit diesen verschiedenen Ansichten nun auch verhalte (und vielleicht, ja höchst wahrscheinlich liegt das Richtige in allen vieren zerstreut): so viel ist immer gewiß, daß auch schon diese dürftigen Vorläufer des englischen Drama, welche durch die erwähnten Komödianten nach Deutschland verpflanzt wurden, allem demjenigen, was das deutsche Theater bisher aus sich selbst hervorgebracht hatte, an eigentlicher dramatischer Kraft, an Bühnenwirksamkeit und theatralischem Leben unendlich überlegen waren. Namentlich was den deutschen Stücken dieser Zeit durchgehends mangelt: Stärke der Leidenschaften, Mannigfaltigkeit der Charaktere, Verständniß und glückliche Ausführung tragischer Situationen, überhaupt alles Ergreifende, Erschütternde, Grausenhafte ist in diesen englischen Stücken reichlich, vielleicht nur zu reichlich vorhanden — und sind sie eben dadurch von erheblichstem Einfluß auf unser eigenes Theater geworden.

Und zwar zunächst, zu dem wir jetzt schließlich zurückkehren, auf Jakob Ayrer. Ja es ist dies, wie ich bereits oben andeutete, recht eigentlich das Charakteristische dieses Dichters und dasjenige, wodurch er sich von Hans Sachs am Wesentlichsten unterscheidet: dort, bei Hans Sachs, eine überaus milde, versöhnliche, kindlich gemüthliche Weltanschauung; hier, bei Ayrer, im Wiederschein dieser bluttriefenden englischen Stücke, vielleicht auch in einer Art Vorgefühl jenes dreißigjährigen fürchterlichen Krieges, der gleich darauf Deutschland verheeren und die Herzen des Volkes auf lange in Roheit und Barbarei versenken sollte — hier, sage ich, bei Ayrer, eine unleugbare Roheit, um nicht zu sagen Bestialität der Empfindungen, eine unverkennbare Lust an Blut und Gräuel und Schandgeschichten aller Art — nicht in jener naiven holzschnittmäßigen Weise, wie dergleichen Ungeheuerstes wohl auch bei Hans Sachs auf die Bühne kommt: sondern schon mit einer gewissen innerlichen Vertiefung, mit einer Art von Pathos und brennender, blutgieriger Leidenschaft. Immerhin ist dabei zuzugestehen, daß auch in dieser Ausschweifung, wenn schon kein ästhetischer Gewinn für Ayrer selbst, so doch jedenfalls ein Gewinn für unsre Schaubühne im Allgemeinen lag, insofern es nämlich dieser, bei ihrem bisherigen Mangel an großen und starken Affecten, der Einförmigkeit und Nüchternheit ihrer Dar-

Digitized by Google

stellungen, immerhin nicht schaden konnte, auch einmal im Gegentheil sogar auszuschweifen, auf die Gefahr hin, den Farbentopf, dessen sie sich bisher nur allzusparsam bedient, zur Abwechslung auch einmal umzuwerfen. —

Doch konnten diese und andere Anregungen, welche das deutsche Theater von dem Muster des englischen in dieser Zeit etwa haben mochte, fürs Erste zu keiner Reife gelangen. Ayrer, wie ich schon bemerkte, bildet den Schluß der populären Theaterdichter. Unmittelbar nach seinem Tode bricht der dreißigjährige Krieg herein, auf lange Zeit jeden Ueberrest volksthümlichen Lebens, volksthümlicher Bühne vernichtend. Wie die Wellen sich endlich wieder zu verlaufen anfangen, ist die ganze Zeit, die ganze Welt eine andere geworden: die letzten Reste nationalen Lebens sind zersplittert und es beginnt statt dessen jene höfisch gelehrte, fremdländische, antinationale Epoche, jene Epoche der Knechtschaft und der Selbsterniedrigung, die ich Ihnen vorhin bereits angekündigt — und die nun auch das deutsche Theater auf lange Zeit in ihre Bahnen zwingt.

Anmerkungen.

Zu pag. 77: Hans Sachs. Geb. d. 5. Nov. 1494, st. d. 19. Januar 1576; vgl. die so fleißige wie geschmacklose Lebensbeschreibung von Sal. Ranisch, Altbg. 1765. Von seinen sämmtlichen Werken erschien die erste, noch von ihm selbst veranstaltete Ausgabe zu Augsburg bei Georg Willer, gedruckt zu Nürnberg durch Christoph Heußler, von 1558 bis 1561, in drei Folianten; sie wurde 1589 bis 1591 neu aufgelegt. Zehn Jahre später, von 1571 bis 1579, erschien zu Nürnberg, bei Joachim Lochner, eine zweite, vermehrte Ausgabe in fünf Folianten. Die verbreitetste Ausgabe endlich (obwohl auch sie noch selten genug ist) lieferte Christoph Krause, Buchdrucker in Kempten, in fünf starken Quartbänden, von 1612 bis 1616. Ueber den neueren Versuchen hat sammt und sonders, so enthusiastisch dieselben zum Theil auch voraus verkündigt und begonnen wurden, ein eigenthümlicher Unstern geschwebt; sie sind, mit Ausnahme der, von vorn herein auf die engsten Grenzen berechneten „Auswahl" von Joh. Ad. Götz (in vier Bändchen, Nürnberg 1829—30), sämmtlich unvollendet geblieben. Mit den dramat. Werken ausschließlich beschäftigt sich der dritte und letzte Band der (gleichfalls unvollendeten) Büsching'schen Ausgabe, auch einzeln als „Altdeutsche Schaubühne des Hans Sachs" erschienen, Nürnberg 1824. Ein vollständiges Verzeichniß derselben, nach der Kemptner Ausgabe s. bei Kehrein I, 98—107. Tieck im Deutsch. Theater, I, 17—164 hat eine ziemlich reiche Aus-

Digitized by Google

wahl (der böß Rauch, p. 18; das Narrenſchneyden, p. 29, beides Faſtnachtſchwänke; ferner Wettſtreit zwiſchen Pallas und Venus, p. 42; von dem reichen ſterbenden Menſchen, der Hecaſtus genannt, p. 64; die vngeleichen Kinder Eue, p. 105; die vertrieben Keyſerin mit den zweyen verlorenen Söhnen, p. 134, ſämmtlich Komödien) mitgetheilt. Auch in der Götz'ſchen Auswahl iſt die dramatiſche Seite vornämlich bedacht: Wie der Teuffel ein alt Weib nam, I, 197; Comedi vom Eſopus, ebendaſ. 220; Faſtnachtſpiel von einem böſen Weib, II, 119; Comedia von Karg und Mild, ebendaſ. 144; Tragedia vom Fall Adams, ebendaſ. 166; ferner im dritten Band, p. 97 das Faßnachtſpiel vom Ketzermeiſter, p. 114 die Comedi vom alten reichen Burger; endlich im vierten p. 97 ein Spiel, wie Gott der Herr Adam vnd Eua jre Kinder ſegnet, p. 117 ein Faßnacht Spiel mit Vier Perſonen, Nemlich: Ein Richter, Ein Buler, Ein Spieler, vnd Ein Trincker. — Ein einzelner Abdruck endlich der „Schönen Tragedi von Sechs ſtreitbaren Kempffern zu Rom, vnter dem König Thullus Hoſtilius und der Statt Alban" ꝛc. findet ſich bei Schlager a. a. O. 409—442; vgl. ebendaſ. p. 212 fgg. — Nachſtehende Proben, die allerdings, ſchon aus Rückſicht auf den hier vergönnten Raum, nicht anders als höchſt fragmentariſch ausfallen konnten, mögen den Leſer zu weiterer Bekanntſchaft unſers trefflichen Dichters einladen.

Und zwar, um mit dem Schwächſten anzufangen, als Probe ſeines tragiſchen Stils wählen wir eine Scene aus den bereits erwähnten Sechs Kempffern, welche nämlich nichts Anderes ſind als die bekannte Geſchichte von den Horatiern und Curiatiern. Ich wähle die Scene, wo der als Sieger heimgekehrte Bruder mit der über den Tod ihres Geliebten verzweifelnden Schweſter zuſammentrifft, alſo die eigentliche tragiſche Wendung des Stückes (bei Schlager, p. 429 fgg.):

Actus der drit.

Die Junckfraw Horatij Tochter Kombt, wind ir Hend, raufft ir haar vnd ſpricht:

Ach Gott meines großen herzen Leidts — Die alſſo kün vnd mannlich Waren
O deins traurig Ellenden Abſcheids — Iſt dein Geiſt ſchon von dir ausgefaren,
Du allerliebſter Breutgam mein — Von meiner Brüder ſcharpffen Waffen
Soll ich dein nun beraubet ſein. — Die Göter wollen ſie noch ſtraffen
O wie iſt dein Angeſicht erblichen, — Vnnden in den Vorhof der Höll
Wie ſind deine krefft von dir gewichen — Mit ewing leidt vnd Vngefell.

Sie ſitzt zu ihm nieder, nimbt ſein Haubt auff ir Schoß vnd wiſcht ſein Angeſicht vnd weinet:

Indem kombt ir Bruder Horatius vnd ſpricht:

Nun kom ich her auf den Kampffplaz — Vnnd daß Opffern in Tömis Tempel
Weil ich erlegt der Feinde drey, — Den andern Römern zum Exempl
Wil ich die Verwundeten beſchawen — Daß ſie nach Rhumb vnd Ehre trachten
Vnd in ir Schilt Vnd harniſch nemen. — Ehr höher als ir Leben achten.

Er ſpricht zu der Schweſter:

Schweſter was machſtu auf dem Plan.

Die Jungfrau ſagt:

Ich hab geſucht mein Breutigam — Berunnen in ſein blute Rock
Den ich hab leider funden Todt — Wollt Gott daß er noch wer bei Leben.

Digitized by Google

Horatius der jung Römisch Kempffer sagt:

Dasselb wer Rom der Stat nit eben
Die durch mich hat frey Vberwunden
Ir feindt zu dienstbarkeit hat bunden
Die Inn ir landt Verderbet haben.

Die Jungfraw spricht:

Wolt Gott es weren halb begreben
Die Römer so auff Erden leben
Daß nur der, der mir ist gegeben,
Noch Lebet, wer mein freund vnd wun,
O wee, O wee, was soll ich thun
Nu kan ich nit mer frölich wern.

Horatius der Jüngere spricht:

Schwester thut dich denn nit beschwern
Auch deiner beiden Bruder Todt
Die auch in derem Blute roth
Da Ligen gar kleglich verschiden
Vnd haben Irn Todt erlitten
Von wegen Rom gemeiner Stat.

Die Jungfraw spricht:

Dasselb mir nit zu Hertzen gath
Ir Jamert mich Zu diser stund
Vil weniger denn Zwee Todter Hund
Lebet der noch dem ich mein Hertz
Ergeben hab zu Freud vnd Schertz
Vnnd wer gleich todt mein gantz Geschlecht
Vnnd wern gleich all Leib aige Knecht
All burger der gantzen Stat Rom.

Horatius der Jüngere sagt:

Ach Schwester der Red dich bescham
Ich mein du seist komen von sinnen,
Meinstu werst kein man mer finden
Beweinst das Rom die ganze Stat
Ein herzliche Frolockung hat.
Mein Liebe Schwester thu es nicht.

Die Jungkfraw spricht:

Du Schelm, Mörder vnd bößwicht
Ich glaub daß du in hast erschlagen
Das will ich allen Göttern klagen
Auff das sie rechen seinen Todt
Rom die Stat wöll auch plagen Gott
Vnnd all die seins todts schuldig sein.

Horatius der Jüngere spricht:

Ich merk häst nur den Preutigam dein
Ob Rom gleich wer Zu grunt Zerstört
Vnnd alles dein Geschlecht ermördt
Vnnd all Römer Leibaigen Knecht
Wer hat erhört so groß Vnrecht
Vor Mehr von eim Römischen blut
Du bist nit werd vnd auch nit gut
Daß du fürbaß zu Rom sollt Leben
Deß wil ich dir dein Lohn auch geben
Weil du schmehest die Römisch Ehr
Daß du gen Rom kompst nimmermehr.

Horatius
Zuckt sein Schwerd, ersticht sein Schwester. Schreit.

Du bößwicht wiltu mich erstechen
Das werden die Götter an dir rechen.
O Morttio, O Morttio
Helfft von dem Mörder mir Allso
Ach wee, Weh mir, ach Weh wee mir
Ach hertz Lieb nun stirb ich bei dir
Vnnd komb Todt zu dir in die Erdt
Der du mein Lebent hast begeert.

u. s. w.

*

Sodann eine kurze Probe von dem Ton seiner geistlichen Stücke, aus der „Tragedia von der Schöpffung, Fall vnd Außtreibung Ade, auß dem Paradeiß. Hat XI Personen, vnd III Actus," aus dem zweiten Act, die Scene des Sündenfalls (Götz, II, 192 fgg):

Digitized by Google

Eua die kompt, redt wider sich selber, vnd spricht:

O ich kann je erwarten kaum — Wie ist mein gmüt so gar verkert
Bis daß ich komb zu diesem Baum — Die Schlang hat mein begier gemehrt.

Sie bricht ein Apffel ab, beyst drein, vnd spricht:

Ich muß ein Apffel herab brechen — Ich sich doch woll ich stird nicht drumb
Ach Gott wer mag gentzlich außsprechen — Bald ich zu meinem Manne kumb
Die süsse dieser edeln Frucht — Wil ich jhm auch zu essen geben
Das ich die nicht lengst hab versucht — Schaw da kompt er im Garten eben.

Adam kompt vnd spricht:

Mein liebes Weib was machstu hie
Lang bistu außgewesen je

Eua spricht:

Ich bin doch dein hertzlieber Mann — Dergleich du vor nie hast versucht
Ich bit dich schaw den Baumen an — Ich bitt du wollst auch kosten ihn
Der hat die aller süßten Frucht

Sie beut jhm den apffel, vnd spricht:

Hastu mich lieb so nim jn hin
Er schmeckt so vberlustig wol

Adam stöst jr den apffel hindan, vnnd spricht:

Was sagst Weib, bistu worden toll — Zu essen bey dem ewing Todt
Weist nicht die Frucht vns Gott verbott — Vnd heist du mich jetzt selber essen

Eua spricht:

Ey nichts, ich hab doch selber gessen — Sonder hab groß Weißheit erworben
Vnd bin doch dennoch nicht gestorben — Iß so wirstu Gott auch gleich werden

Adam spricht:

Wer gab dir diesen rath auff Erden.

Eua spricht:

Das hat gethan die trewe Schlang
Mein Mann iß auch saum dich nit lang
Er wird dir auch bekummen wol

Sie reicht jm den Apffel wieder, Adam nimpt jn vnd spricht:

Wen ich den Apffel essen sol
So iß ich jn nur durch dein bitt
Von mir selbs eß ich jn gar nit

Adam beist in den Apffel, Eua die spricht:

Iß an du darffst dich nicht besorgen — Der du von stund an wirst empfinnen
Groß krafft im Apffel ist verborgen — Jn deinem Leib aussen vnd jnnen

Adam spricht kleglich:

O wie ist mein gemüt verwandelt — Wee daß ich hab gefolget dir
O Weib du hast übel gehandelt — Jetzt seh ich erst daß beide wir

Digitized by Google

Sind gannz nacket vnd darzu bloß
Wir haben vns verſündet groß
Das wir brachen Gottes Gebott
Darumb wird vns hart ſtraffen Gott
Der gröſte Jammer hat vns troffen
Auff kein Erlöſung iſt zu hoffen
Nun werden wir ellender weiß
Getrieben aus dem Paradeiß

Von wegen kleiner wolluſt ſchnöd
O wie bin ich geweſt ſo blöd
Das ich dir volgt der übelthat
Mein todt ſchon angefangen hat
Wann ich werd hart in meim gewiſſen
Gemertert, quelet vnd gebiſſen
Ich ſah ſchon an ewig zu ſterben
Weil ich kein gnad weiß zu erwerben

ꝛc. ꝛc.

*

Ferner aus der „Comedi Von dem reichen ſterbenden menſchen, der Hecaſtus genannt, hat neunzehn Perſonen vnd V. Actus zu Spielen," aus dem Anfang (Tieck I, 64; über die merkwürdigen Zuſammenhänge dieſer, wie Tieck ſie treffend bezeichnet, Moralität mit ähnlichen engliſchen ꝛc. Stücken ſ. denſelben in der Vorr. p. XIII fgg. ſowie Gervinus II, 363):

Hecaſtus der reich Mann gehet ein, ſetzt ſich vnd ſpricht.

Ich glaub das kein glückhaffter Mann
Auff Erd ſey, der mir gleichen kan,
Wann mir felt nichts an gut noch Leib,
Ich hab ein ſchön vnd freundlichs Weib,
Ein groß Hausgſind vnd dapffer Söhn,
Mein Döchter die ſind zart vnd ſchön,
Die ſchönſten Heuſer in der Statt,
Darinn den köſtlichſten Haußrat,
Groß Schätz von Kleinoten vnd Gelt,
Auff dem Land Dörffer Vich vnd Feldt,
Schlöſſer vnd Sitz an manchem endt,
Von den ich auffheb Zinß vnd Rendt;
Darum leb mein liebe Seel von allen
Güttern nach deinem wolgefallen
Vnd für ein freudenreiches leben,
Thu faſt in allem wolluſt ſchweben
Mit gutn Geſellen Nacht vnd tag,
Ker dich nit an der Pfaffen ſag,
Die ſprechen, das wir nach dem leben
Des Guts halb müſſen Rechnung geben;
Das ich doch alles halt für Lügen,
Des wölln wir ſchlemmen weil wir mügen.
Jetzt geh ich zu meim Freundt Demon,
Das Frümal mit jm zeren than:
Ghe, Knecht vnd heiß mir auß dem Hauß
Mein Frawen bald kommen herauß.

Epicuria das Weib kompt vnd ſpricht:

Mein Mann, warumb ruffſtu mir itz
Rauß an Lufft vnd der Sonnen hitz?
Kanſtu mirs in dem Hauß nit ſagen?

Der reich Mann.

Du ſchöne Ros, was thuſtu klagen?
Deck dein Haupt mit eim ſchleyer zu.

Epicuria.

Laß ab dein ſpott; ſag, was wiltu
Daß du mich rauß beruffen haſt?

Hecaſtus.

Da wil ich jetzund gehn zu Gaſt
Zu Demonem meim guten Freundt,
Du aber richt uns zu auff heint
Ein köſtlich Mal auffs allerbeſt,
Wann ich wirdt haben ehrlich Geſt,
Auff das wir jns erbieten wol.

Digitized by Google

Das Weib.

Mein lieber Haußwirt, ſag, vnd ſol
Ich, ein news widerkochen heint
Weil nechten vberblieben ſeint
Speiß, genugſam heint noch auf zwen tiſch?

Hecaſtus.

Hörſt nit? gehe hin! koch lauter friſch!
Wer wil dein vberbleibling eſſen?
Wie iſt dein Kargheit ſo vermeſſen?
Vnd das dich auch der vilt muß ſchütten!

Das Weib.

Ey, vor dem wöll uns Gott behüten!
Zürn nicht, mein Mann, bedenk doch daß,
Was der Prediger ſagen was,
Am Jüngſten tag rechnung zu geben,
Was wir alhie in dieſem leben
Etwan ſo vnnützlich verzern.

Der reich Mann.

Die Pfaffen thun nur ſollichs lern
Vnd trowen vns mit ſolchen Dingen,
Darmit ſie das Gelt von vns bringen,
Als weren wir Mörder vnd Heiden,
Den ſolche taewort ſind beſcheiden:
Wir ſind gut Chriſten vnd Hören predig,
Geben Almuſen vnd ſind ledig,
Darumb fürcht dir nicht vberall,
Richt vns zu ein köſtlich Nachtmal.
Jetzund gehe ich dochin zu dem
Meim guten freundt, du weiſt wol wem,
Wil bei jm biß zu abend bleiben,
Vnd mit kurtzweil den tag vertreiben,
Du, ſag gar niemand wo ich bin.

Die Fraw.

Ich wil es thun, geh du nur hin.

Der reiche Mann.

Penocite, komb vnd geh mit mir.

Penocitus der Knecht ſpricht:

Ja Herr, ich will nach tretten dir.

Der Herr gehet mit dem Knecht ab.

Die Fraw ſchreit:

Datre, Datre, komb rauß zu mir!

Datrus der Koch kombt, vnd ſpricht:

Hie bin ich, Fraw was wollet jr?

Die Fraw.

Da, nimb den Korb vnd darmit lauff
Hin vnter die Fleiſchbank vnd kauff
Vmb die zween ſchilling auf das beſt,
Der Herr will aber haben Geſt.

Der Koch.

Ja woll! zween Schilling flecken nicht.

Die Fraw.

Du haſt gnug du arger Böſßwicht.

Digitized by Google

Der Koch.

Nein fürwar, doch gib ich ein raht
Wir wollen heint zu Abend ſpat
Das nechtig kalt Bratens dargegen
Vnter das warm friſch Brates legen,
Das wir deſt ringer kommen auß.

Die Fraw.

Ja, thus, ich will gehn in das Hauß
Vnd all Ding verordnen beſunder.

Die Fraw geht ab.

Der Koch redt mit im ſelbs, vnd ſpricht:

Ey, ſoll nit einen nemen wunder,
Von der groſſen kargheit der Frawen,
Ich muß mir mit dem Fuchsſchwantz hawen,
Vnd reden was ſie gerne hört,
Das ſie ſich nit gen mir empört.

Der Koch gehet mit dem Korb ab.

ꝛc. ꝛc.

*

Ferner aus der „Comedia, darin die Göttin Pallas die Tugend, vnd die Göttin Venus die Wolluſt verficht, vnd hat rij Perſonen vnd drey Actus“ die Charakteriſtik des Epikur, aus dem Anfang des zweiten Aktes. Der „Kayſer Carl,“ als „Juder“ des Streites, hat den beiden Göttinnen aufgegeben, eine jede ihre Zeugen zu bringen: in Folge deſſen Venus den Epikur bittet, Zeugniß für ſie abzulegen und ihre Sache zu verfechten (Tieck, I, 50 fgg.)

Epicurus.

Venus ich bin behilflich dir;
Aber die aufſteigenden praten
Des Moſtes vnd der Ayerſladen,
Vnd der feiſten praten durchſpicket,
Macht mich zu reden vngeſchicket;
Het ich ein trunck ſo wer mir baß.
Wer hat vnter euch ein weinglaß,
Der geb mir durſtigen zu trincken
Auff das mein dürre kel thu ſchlincken,
Ich entpfind, das meſſiger wein
Die ſin ſcherpff, es hat mir allein
Ein Buchſtab brochen, den hab ich,
Nun trinck ich wieder meſſichlich,
Ich habs geleſen offt vor allen,
Der ſpruch hat mir doch nie gefallen,
Voll becher mich erfrewen mehr;
Gebt mir die gſellen becher her,
Auff das ſie mich frey redbar machen.

Sathan gibt ihm einen Becher, vnd ſpricht:

So geuß den Becher in dein rachen,
Vnd ſpey dein zeugnuß rauß für dich.

Epicurus trinckt vnd ſpricht:

Lieben Kinder, es dunckt mich
Es ſey kein Gott auff erden frey
Doch laß ichs ſein das einer ſey,
Der iſt doch aller ſorg entſchloſſen,
Aller Ding ordnung kumpt geſtoſſen
An gfer, vnd alles Regiment,
Gantz alle ding verwünſchet ſend
Von der Natur enthalten wird
Die menſchen vnd himel gebiert,
Darauß volgt die vermiſchung
Ein Mutter ſey vnd vrſprung
Aller geſchöpff an allem ort.

Digitized by Google

Sathan.

Alter Meiſter, dein ſüſſe wort
Haben verdient ein guten Drunck,
Soh, lieber alter, drinck dir genunck,
Vnd leb im ſauß die weil es wert.

Epicurus ſpricht nachdem er getruncken hat.

Darumb ſo fürcht ich hie auff erd,
Nicht Jouis zoren noch die Hell,
Weil mit dem leib doch ſtirbt die Seel,
Das in zukunfft verendert wirt,
Inn der Sunnen feubler geziert,
Auch Venus, die du auſſerkorn
Von Meeres geſte werſt geborn,
Du wirdſt wider geendert werden,
Vnd Pallas in lufft ob der erden,
So gar nichts bleibliches iſt auff erd,
Sunder vergenklich vnd verklert,
Nach etlich hundert Jaren alt
Die Welt auch endert jr geſtalt;
Gottes Verſehung iſt auch nicht,
Sunder von den alten erdicht,
Darumb ſo ſuchen wir wollüſt
Inn dieſem leben, weil doch ſüſt
Der Tugend iſt doch kein belonung,
Auch kein ſtraff luſtreiche Beywonung,
Nach dieſem leben wirt gar wenig.

Sathan ſpringt auff vor freuden vnd ſpricht:

Dein red iſt ſüſſer wann das hönig
Belüſtigt die helliſchen gaiſter.

Epicurus ſtreichet ſein Bauch vnd ſpricht:

Ich ſchlemb vnd wirt je lenger faiſter,
Vnd ſchlaffe die nacht biß auff mittag,
Ich pul vnd ſpil die weil ich mag,
Seyt alle kreft vergehn mit dem leib.

Epicurus huſtet, ſo gibt ihm Sathan ein ſpeck vnd ſpricht:

Seh, lieber Maiſter, dir vertreib
Dein böſe huſten mit dem ſpeck,
Das dir dein Gergel nit beſteck,
Auff das dein Zeugniß du mügſt ſagen.

Epicurus ſtreicht ſein Hals.

Wolt Gott, ich het ein Kranichs kragen,
Das mir die ſpeiß lang ſchmecket vor,
Vnd ein maul wie ein ſtadel thor,
Das ich kuchen vnd koch verſchland,
Vnd zen groß wie ein Elephant,
Vnd ein bauch weit wie ein bierkuffen,
Das nur viel darein wart geſuffen,
Het ich geſotten alle fiſch,
Vnd het als wildbret auf eym Tiſch,
Wie wer ich ſo ſelig vnd edel!

Der Sathan ſchwingt jm den Mucken wedel vmb die kopff vnd ſpricht:

Ach, Meiſter, laß mich mit dem wedel
Die ſchnacken, mucken vnd die webſen
Ein wenig treiben von dem lebſen,
Die nach der ſpeiß dein maul benagen.

Epicurus.

O das ich ſeß auff eym hew wagen
Vnd hett zu trincken vnd zu dempffen,
Mit faiſten ſpeck kuchen zu kempffen,
Das man mich fürt durch laub vnd graß,
Inn dem Felde durch alle ſtraß,
Vnd wurd auch daß nit verdrießlich,
Ach wer wer ſeliger wann ich,
Wenn mir würd ein ſolch lüſtig leben!
Der Venus thu ich zeugnuß geben.

ꝛc. ꝛc.

Digitized by Google

Endlich, als Probe des Hans Sachsischen Faſtnachtſchwankes, eine Stelle aus dem „Faßnachtſpil, mit fünff Perſonen. Der Teuffel nam ein alt Weib zu der Ehe“ (nach Götz I, 198 fgg.)

Der Teuffel gehet ein, redt mit jm ſelbſt vnd ſpricht:

In der hell mag ich nit mehr bleiben,
Mein zeit vnd weil darinn vertreiben,
Sonder bin herauff gfahren auff Erden,
Vnd wil gleich auch ein Ehman werden,
Hab an mich genommen ein Mannes leib,
O hett ich nur ein altes Weib,
Ich hab gehört wie in der Eh
All ding ſo wol vnd freudreich ſteh,
Deß wil ich mich auffs kürtzſt vmmbſchawen
Nach einer frommen alten Frawen,
Ein Junge die wer mir zu geil,
Ich bin auch alt auff meinem teil,
Ein Junge tet mir leicht kein gut,
Gleich mit ſeim gleich ſich frewen thut,
Wie vns ſagt das alt ſprichwort klug,
Drumb iſt ein Alte wol mein fug.
Schaw, ſchaw, dort knapt gleich eine her,
Die Dünckt mich aller weiß vnd ber,
An Leib vnd gſtalt, an ſchön vnd jugend,
An hertzen, frümmkeit vnd an tugend,
Sei ſie mir gantz ehnlich fürwar.
Ich wil gehn zu jr ſchleichen dar,
Mit guten worten ſie anreden,
Ob ein Eh würd zwiſchen vns beden.

Die Alt komt, tregt ein Kreutlein vnd Grabſtückel in Henden.

Der Teuffel ſpricht:

Du mein liebe Alte, glück zu,
Was ſuchſt du in der morgen fru
In dieſem Wald, an der Wegſcheid?

Die Alte ſchawt vmb vnd ſpricht:

Ey ſchweig, vnd hab dir das hertzleid,
Du machſt mich jrr in meinem Segen,
Wen ich wolt nach dem Meyenregen
Etlich Würtz graben vor der Mumien.

Der Teuffel ſpricht:

Ey ſo hab ich dich recht geſunnen,
Du ſucheſt Würtz zu Zauberey,
Wiß ich bin auch geren dabey,
Wann ich kenn aller Kreuter krafft,
Wolt dir wol ſein darzu dienſthafft.

Zauberin ſpricht:

Ey lieber wilt daſſelbig than?

Der Teuffel ſpricht:

Ja, wenn du mich nemſt zu eim Mann,
Wolt ich dir wol behülfflich ſein
In alle dem fürnemen Dein,
Wenn ich kann alle Zauberliſt

Die alte Hex ſpricht:

So ſag du mir vor wer du biſt?

Der Teuffel ſpricht:

So wiß, daß ich der Teuffel bin.

Die alt Vnhuld ſpricht:

Ja wol, ſo wag ichs mit dir hin,
Jedoch das du mich thuſt ernehren,
Vnd halteſt mein alter in ehren,
Wann ſolliches alles bin ich werth.

Digitized by Google

Teuffel ſpricht:

Ich will thun was dein hertz begert,
Wenn all verborgen ſchätz auff Erden,
Bring ich, vnd ſollen dir all werden.

Die alte Her ſpricht:

Wenn, vnd wo wöll wir Hochzeit haben?

Teuffel ſpricht:

Heint drauſſen in dem Endtengraben,
Auff einer groſſen hohen Buchen,
Thu all deine Geſpilen zuſammen ſuchen,
Da wöll wir habn ein guten mut,
Wie man dann auff Hochzeiten thut,
Tantzen vnd auch gantz frölich ſein:

Das alt Weib ſpricht:

O ich weiß einen guten Wein
In eim Keller drinn in der Statt,
Darein will ich heint abend ſpat
Faren mit den Geſpilen mein,
Bringen ſechs groſſer Krüg mit Wein,
Gäns, Endten, Hüner, Vögl vnd Fiſch
Weis ich zubereit gut vnd friſch,
In einr Speiskammer in eim Hauß,
Bringen wir auch auff den Baum herauß,
Ich fahr hin, thu bald nachher kommen.

Sie geht ab.

Teuffel ſpricht:

Nun hab ich mir ein Weib genommen,
Die iſt buckiet, ſo bin ich hincket,
Sie Buſereint, ſo bin ich ſtincket,
Sie ſicht heßlich, ſo bin ich ſcheußlich,
Sie ſicht dückiſch, ſo ſih ich greußlich,
Sie kan kuppeln, zaubern vnd liegen,
So kann ich bſcheiſſen vnd betriegen,
Es wird ein gſchlechte Heyrat wern,
Man ſpricht, gleich vnn gleich gſell ſich gern
Botz miſt, ich het mich ſchier verſeſſen,
Der Hochzeit auff dem Baum vergeſſen,
Ich wil gehn eilend faren rauß,
Brawt vnn hochzeitleut ſind langſt drauß.

Er geht auß.

2c.

Der Ausgang des Schwankes iſt bekannt: die Alte, als eingefleiſchte böſe Sieben, weiß den Teufel dermaßen zu ſcheeren und in Angſt zu ſetzen, daß er nirgend vor ihr Stand hält, ja endlich aus Furcht vor ihr in die Hölle zurückkehrt. Das Stück ſchließt mit einer ſchalkhaften Wendung gegen die „ehrbarn frommen Frauen" von Nürnberg, unter denen dergleichen böſe Weiber nicht zu finden:

Wann ſie ſind all jenſeit deß Bachs,
Da ſtifftens noch vil vngemachs,
Weit von vns hin, wünſcht ſie Hans Sachs.

Datirt iſt das Stück: Anno Salutis, M. D. LVII. Am 24. tag Septembris — alſo eins ſeiner ſpäteren.

Zu pag. 80: daß eine Tragödie durch und durch traurig zu Ende geht 2c. Wenigſtens heißt es ſo in dem Prolog zum „Wilhelm von Orlientz, mit ſeiner Amaley, des Königs Tochter auß Engelland, hat vij Akte vnd xxvij Perſonen" (Kempten. Ausg. Bd. IV.):

„Zu ſehen ein artlich Comedi,
Die ſich faſt vergleicht einer Tragedi,
Sehr trawrig biß hin zu dem end,
Da es ſich erſt zu frewde wend."

Digitized by Google

Zu pag. 81: Nur ein einziges Mal, im Jahre 1527 ꝛc. S. in Kürze bei Gervinus II, 462, wo auch der Titel der anstößigen Schrift (Eyn wunderliche Weyssagung von dem babstumb, wie es yhm biß an das end der welt gehen sol ꝛc. ꝛc. Welche Hans Sachs yn teutschen reymen gefaßt vnd darzu gesetzt hat) nach Jäck und Hellers Beitr. z. Kunst und Lit. Gesch. p. 99 ausführlich mitgetheilt wird. — Ueber die Wittenb. Nachtigall s. gleichfalls Gervinus a. a. O. 467 fgg.

Zu pag. 91: Jakob Ayrer. Weder sein Geburts- noch sein Todesjahr sind bekannt; nur da die Vorr. zum Opus theatricum, bei dessen Erscheinen, wie der Titel besagt (Opus theatricum, dreyßig ausbündtige schöne Comedien vnd Tragedien von allerhand denckwürdigen alten Römischen Historien vnd andern politischen geschichten vnd gedichten .... durch Weyland den Erbarn vnd Wolgelährten Herrn Jacobum Ayrer, Notarium Publicum vnd Gerichts Procuratorn zu Nürnberg seeligen ꝛc. Nürnberg Anno 1618) Ayrer bereits verstorben war, vom ersten Januar 1618 datirt, so muß er mindestens 1617 gestorben sein. Vgl. die sehr lehrreiche Notiz von K. G. Helbig (Zur Chronologie der Schauspiele des Jakob Ayrer), in dem so eben erscheinenden fünften Jahrgang des Literarhistorischen Taschenbuchs, wo auch auf Grund eines (vielleicht sogar eigenhändigen) Dresdner Manuscriptes der Nachweis geführt wird, daß die Ayrerschen Stücke keineswegs, wie bisher mit Tieck (Vorr. zum 1. Bd. des deutsch. Th. p. XVIII) angenommen ward, zum größern Theile nach 1610, vielmehr schon seit wenigstens 1595 geschrieben sind: ein Nachweis, welcher doppelt wichtig ist, da wir durch ihn auch ein neues Datum für die „Englischen Comödianten," mit denen Ayrer auch damals schon bekannt war, gewinnen. Man wird nach diesem Allen wohl nicht sehr irren, wenn man das Geburtsjahr Ayrers zwischen 1560 und 70 legt. — Der Inhalt des eben gedachten Opus theatricum ist von Kehrein I, 146 fgg. ausführlich angegeben worden. Tieck (I, 165—365) hat daraus folgende Stücke wieder abdrucken lassen: I. Ein Faßnachtspil, Der vberwunden Trummelschlager, mit siben Personen (p. 167). II. Ein Faßnacht-Spiel, von dem Engelendischen Jann Posset, wie er sich in diensten verhalten, mit acht Personen, in deß Rolandts Thon (p. 184). III. Tragedia, Von dem griechischen Keyser zu Constantinopel, vnd seiner Tochter Pelimperia, mit dem gehengten Horatio, mit 18. Personen, hat 6. Actus (p. 200). IV. Spiegel Weiblicher Zucht vnd Ehr. Comedia, Von der schönen Phoenicia vnd Graf Tymbri von Golison auß Arragonien, wie es jhnen in jhrer Ehelichen Lieb gangen, biß sie Ehelich zusammen kommen. Mit 17 Personen vnd hat 6 Actus (p 252). V. Comedia Von der schönen Sidea, wie es jhr biß zu jrer Verheüratung ergangen, Mit 16 Personen, vnd hat 5 Actus (p. 323). Von seinen Singspielen, sowie von der durch ihn bewirkten Aufnahme des englischen Narren (des Clown) wird später die Rede sein. Ich begnüge mich hier, eine einzelne Scene aus Pelimperia und Horatio mitzutheilen. Den Inhalt des Stückes selbst hat Gervinus (III, 106) folgendermaßen angegeben: „Pelimperia hat ihren Liebsten Andreas in der Schlacht durch ihren Bruder Lorenz verloren. Dieser will ihr einen gefangenen Königssohn von Portugal zum Gatten geben, sie liebt aber nach ihrem Andreas einen Horatius. Ihn bringt Lorenz um, und von den Dienern, die darum wissen, läßt er einen durch den anderen erschießen. Alles dies kommt auf der Bühne

Digitized by Google

vor, und es wird dabei vorgeſchrieben, mit welcher Vorrichtung die blutenden Wunden dargeſtellt werden können. Der Marſchall, des ermordeten Horatius Vater, wird halb wahnſinnig und ſinnt auf Rache; er veranſtaltet mit Pelimperia, die zum Schein in die Ehe mit dem Portugieſen willigt, ein Schauſpiel, in dem ſie und er die beiden Prinzen, ihren Rollen und ihrer Rache gemäß, nicht nur ſcheinbar, ſondern wirklich ermorden, worauf Pelimperia ſich ſelbſt umbringt, der Marſchall aber, nachdem er ergriffen, ſich die Zunge ausſchneidet, um nichts geſtehen zu müſſen, und mit einer Liſt ſich dann noch ein Meſſer verſchafft, womit er den König erſticht." — Ueber den (ſehr genauen, ja zum Theil wörtlichen) Zuſammenhang dieſes Stückes mit der berühmten Spanish tragedy der altengliſchen Bühne ſ. ebendaſ. p. 105, ſowie Tieck in der Einl.

Nun das Bruchſtück ſelbſt (Tieck a. a. O. p. 214):

Kompt Horatius mit Petrian.

Horatius.

Allhie ſteh vnd wart vor der Thür.
Du weiſt wen du ſolſt laſſen zu mir,
Wenn du aber hörſt fremde Leut,
So ſchau, das mir das werd bedeut,
Damit ich eine warnung nem.

Petrian.

Ja ich wil recht nachkomen dem.
Er geht auff die ander ſeiten.
Ich wil es gehn dem Fürſten ſagen,
Das wirt mir gewiß ein Tranckgelt tragen.
Er geht ab.

Horatius geht auff vnd nieder.

Nun hat die gegenwärtig nacht
Mit jhren ſchwartzen flügn gmacht
Die Himel Wolcken dunckel zwar,
Auch Mond vnd Stern verfinſtert gar,
Den ſchönen tag von hinnen trieben,
Doch wenn ſie mich bringt zu der lieben
Biſtu mir lieber als der tag,
Dann bey dir ich gelangen mag
Zu dem, darnach ich lang hab gſtrebt,
Kein frölichere zeit noch nie erlebt.

Pelimperia geht ein, beut Horatio die Händ.

Ach hertzen allerliebſtes lieb,
Euch ich mich gar zu eygen gib,
Will auch von euch nicht ſetzen wider,
Doch bitt ich, ſetzt euch zu mir nider,
Mein Hertze iſt mir traurig vnd ſchwer,
Wenn nur kein gfar vorhanden wer,
Davon wir kämen in ein ſchaden.
Sie ſetzen ſich zuſammen.

Horatius.

Weibsbilder ſind mit Furcht beladen,
Fürchten ſich wo es nicht bedarff,
Haben Gedancken ſchwer vnd ſcharff;
Aber, hertzlieb, ſchlaget die auß,
Könn wir doch nauff ins Sommerhauß,
Das iſt verwaret nach dem beſten,
Mit Schloſſen, Rigeln, der aller veſten,
Daſſelbig könd wir ſperren zu,
Darumb bitt ich, gebt euch zu ruh,
Allhie ſind wir ohn alle gfahr.

Pelimperia.

O hertzenlieb, fürwar, fürwar,
Fürwar die Sach die iſt nit gut,
Dann wen mich etwas anden that,
So geht es mir gwiß in die Händ.

Digitized by Google

Horatius.

Ich hoff all Vnglück hab ein End
Vnd bin frölich vnd freuden voll.

Jetzt lauffen die zween Fürſten ein, ſind vermumbt.

Pelimperia laufft davon vnd ſchreyt:

Ach Gott! das hat mich geandet wol!
O Herr Marſchalt! O Herr Marſchalt!
Köndt jhr vns helffen, ſo kompt baldt;

Horatius greifft nach der Wehr, die zween Fürſten drucken jhn zu Boden, ſtoſſen ihm den Dolchen in Leib.

Horatius.

Jhr Böſswicht, wie kompt jhr hierein?
Was Mörderey ſoll das doch ſein?

Sie ſchweigen ſtill, binden ihn an vnd hencken jhn.

Lorentz.

Sich, alſo haſt du deinen lohn.
Ein todter Hund nicht beiſſen kan.

Sie gehen eyllendt ab.

Kompt der Marſchall in einer Nachtſchauben hat ein Hemmet über die Kleider an, ein ſchlaffhauben auff, mit einer bloſſen Wehr:

Ach, wer hat mich ſo hart erſchreckt,
Mit ſeim Geſchrey auß dem ſchlaff erweckt,
Vnd mich bey meinem Ampt genennt,
Daß ich ſoll kommen vnd helffen bhend?
Wer biſtu der ſo geſchrien hat?

Er ſteht ſtill.

Wen nur niemand wer gſchehen ſchad,
Ich muß mich ein wenig vmbſehen.

Er kompt, wo ſein Sohn hengt.

Ach weh, ach weh, was iſt denn geſchehen?

Er ſchneid jhn ab, legt jhn für ſich, ſo iſts ſein Sohn, er zieht ein blutigs Tüchlein rauß, rittelt jhn, zieht jhn bey der Naſen, vnd ſagt klägklich:

Ach weh! ach Horati, mein Sohn!
Ach Horati, wer hat dir than?
Ach weh, du mein einiges Kind,
Daß ich dich ſolcher gſtalt hie find,
Mit einem ſo durchſtochnen Hertzen!
O weh meins ſchmertzen vber all ſchmertzen!
Weh meiner pein vber all pein!
Ach wer müſſen die Mörder ſein?
Daß ich mich nur an jhn künd rechen!
Ach weh, mein Hertz will mir zerbrechen,
Meine Sinn wollen mir vergehn,
Was ſoll ich in der klag hie ſtehn?
Jch wil mich gehn ſelbſt bringen vmb,
Daß ich nur auß dem hertzleyd kumm.

Er kehrt die Wehr vber ſich, will ſich erſtechen, beſinnt ſich doch vnd würfft ſie wider weg.

Ach nein, es iſt die zeitlich Pein
Gegen der Höll gar ſchlecht vnd klein,
Darumb will ich nicht Hend an mich legen,
Sonder gefliſſen ſein dargegen,
Daß ich erforſch die Feinde mein,
Den das hat than keiner allein.
Erfahr ich wer ſind die böſswicht
So ſchon ich ſelbſt meins lebens nicht,
Sonder will jhn geben den Lohn,
Wie ſie dir, mein Sohn, haben than.
Nun will ich jhn tragen ins Hauß,
Vnd will jhn laſſen waydnen auß,
Vnd jhn auff das beſt balſamirn,
Stett ſehnlich klag vber jhn führe,
So lang biß ich mich grochen hab,
Alsdan ich jhn leg in ein Grab,
Will jhn auch laſſen malen ab.

Er küß ſein Sohn offt, vnd tregt jhn ab.

*

Digitized by Google

Zum Schluß noch eine bezeichnende Stelle aus Gervinus, a. a. O. p. 109: „In einzelnen Stellen arbeitet er auf Rührung hin, durchgehend aber auf Schrecken und Schauder. Das Blutige und Scheußliche ist der auffallendste Charakterzug dieser Trauerspiele. In dreißig Zeilen schneidet im Servius Tullius zuerst Lucius Tarquin seiner Gattin den Hals ab und läßt sie verzappeln und vergiftet Tullia ihren Gatten. Im Kaiser Otto werden dem Crescentius Nasen und Ohren abgeschnitten, dem Papst Johann die Augen ausgestochen, einer, der um die Kaiserin buhlt, wird verbrannt, einer, der sie verschmäht, hingerichtet, und der Kaiser mit ein Paar Handschuhen vergiftet. Im Mahomet schlägt der Sultan gleich Anfangs seinem Bruder den Kopf ab und wundert sich, daß seine Mutter um eine Hand voll Bluts dabei weinen mag; und in Erzählung und Darstellung sind die Greuel bei der Eroberung von Constantinopel gehäuft." —

Zu pag. 91: Die Erwähnung dieser englischen Komödianten. Vgl. über sie Tieck, Einl. zu Bd. I, p. XXIII fgg. Gervinus III, 96.

Zu pag. 92: anfänglich vielleicht nur eines bestimmten einzelnen Stückes. Ein derartiges Document (Gottzleichnams-Bruderschaft-Ordnung) aus Wien, vom Jahre 1505, s. bei Schlager a. a. O. p. 295—298.

Zu pag. 92: Doch mag ich diese Vermuthung nicht vertreten, da die Worte ꝛc. Die Stelle steht bei Schlager p. 212 und lautet: „Als Schauspieler kommen darin (d. i. in dem neuerbauten Bürgerzeughaus) die Stipendiaten der Rosenburse, Niederländer und andere Fremde, sowie einheimische, dann die Schüler und Singerknaben von St. Stephan vor." Sollen hier die Worte: Niederländer ꝛc. ein erläuternder Beisatz zu den „Stipendiaten der Rosenburse" sein? oder sind damit von jenen verschiedene eigene Schauspieler gemeint?

Zu pag. 93: Herzog Heinrich Julius von Braunschweig, der sogar persönlich unter den Komödienbichtern dieser Zeit figurirt. Vgl. Gottsched, Nöth Vorr. Bd. I, Gervinus III, 110 fgg., sowie in Kürze die Zusammenstellung bei Karl W. G. Schiller, Braunschweigs schöne Literatur in den Jahren 1745 bis 1800 (Wolfenbüttel, 1845) im Anhang, p. 232—234. — Die Titel seiner fünf Stücke lauten: Comoedia von Vincentio Ladislao, Satrapa von Mantua, in 6 Aufzügen von Hibaldeha (d. i. Henr. Jul. Brunsv. ac Lüneb. Dux edidit hunc actum). Magdeb. o. J. (1591?) Tragica comoedia Hibaldeha, von der Susanna, wie dieselbe von zweien alten, Ehebruchs halber fälschlich beklaget, auch unschuldig verurtheilet, Aber endlich durch sonderliche Schickung Gottes des Almechtigen von Daniele errettet, und die beiden Alten zum Tode verdammet werden. Mit 34 Personen. Wolfenb. 1593 Von einem Wirthe oder Gastgeber mit Eilff Personen gespielet zu Wolffenbüttel. Magdebg. 1598. Von einem Edelmann, Welcher einem Abt drey Fragen auffgegeben ꝛc. Magdebg. (o. J.) Von geschwinder Weiberlist einer Ehebrecherin ꝛc. ebendas. (o. J.)

Digitized by Google

Zu pag. 93: daß ſie zum Wenigſten ſchon vor dem Jahre 1595 in Deutſchland bekannt geweſen. Vgl. den oben citirten Helbigſchen Aufſ. im lit. hiſt. Jahrb. für 1847.

Zu pag. 93: ein gewiſſer Joſeph Gori. S. bei Schlager p. 253.

Zu pag. 94. betitelt: Engliſche Comedien vnd Tragedien ꝛc. Den Inhalt dieſer älteſten und wichtigſten Sammlung hat Tieck, Einl. zu Bd. I, p. XXV—XXIX verzeichnet und beſchrieben; auch iſt eine Probe daraus (Comoedia Von Fortunato vnd ſeinem Seckel vnd Wünſchhütlein, darinnen erſtlich drey verſtorbene Seelen als Geiſter, darnach die Tugendt und Schande eingeführt werden" — beiläufig geſagt: wem fielen bei dieſem Zuſatze nicht die ſpäteren marktſchreieriſchen Theaterzettel aus der Periode der Haupt- und Staatsactionen ein? Vgl. unten) im zweiten Bande p. 5—57 abgedruckt.

Digitized by Google

Vierte Vorleſung.

Geiſtliche und Schulkomödie. Jeſuitenkomödie. — Das gelehrte Drama: Opitz, Gryphius, Lohenſtein. — Uebergang zum höfiſchen Drama: die politiſch hiſtoriſche Allegorie; das Schäferſpiel; Opern, Wirthſchaften und Ballete.

Schon in meinem neulichen Vortrage habe ich Ihnen ein allgemeines Bild zu entwerfen geſucht von dem Charakter des Zeitabſchnittes, welcher der Reformation zunächſt folgt und mit dem wir, dem Gange unſrer Darſtellung gemäß, uns heute des Näheren zu beſchäftigen haben: der Zeit alſo vom Anfang des ſechzehnten bis in das erſte Drittel des ſiebzehnten Jahrhunderts. — Ich bezeichnete ſie Ihnen als die Irr- und Wanderjahre der deutſchen Nation, ein langes, ruhm- wie thatenloſes Interregnum, während deſſen der deutſche Geiſt, abgefallen von ſich ſelbſt und Verzicht leiſtend auf die urſprünglichſte, höchſte Bethätigung jeder geiſtigen Gewalt, die eigene, freie Selbſtbeſtimmung, vielmehr Dienſte thut bei den Fremden und, ſtatt lebendig organiſcher Entwicklung von innen heraus, äußere zufällige Anläſſe mechaniſch auf ſich einwirken läßt.

Es iſt bereits erwähnt worden, wie in Folge dieſes allgemeinen Stillſtandes, dieſer Ermattung gleichſam und Verdroſſenheit, welche, nach den erſten glorreichen Decennien der Reformation, die deutſche Geſchichte überkommt, aller volksthümlicher Inhalt, ja wir dürfen ſagen: aller Inhalt überhaupt auf geraume Zeit daraus verloren geht und die ganze Entwicklung des deutſchen Lebens herabſinkt zu einem bloßen ſchülerhaften Experiment. Der Geiſt iſt gewichen: ſo beginnt die Herr-

Digitized by Google

ſchaft der leeren, weſenloſen Form, die Herrſchaft der Nachahmung und der todten Ueberlieferung.

Es iſt ferner darauf hingedeutet worden, wie auch die Literatur, insbeſondere auch das deutſche Theater ſich dieſem allgemeinen Verhängniß keineswegs zu entziehen vermochte, wie vielmehr auch hier an die Stelle jener nationalen Anſpielungen und Beziehungen, deren leiſe Spuren wir in den Theateranfängen des Reformationszeitalters beobachtet hatten, die Willkür fremder Muſter, der Zwang der Nachahmung, die Macht des Ueberlieferten tritt, ja wie endlich auch hier, mit Auflöſung aller nationalen Sympathieen, jene Geſondertheit der literariſchen, ſpeciell der theatraliſchen Kreiſe, die wir für wenige Augenblicke in dem Mikrokosmus des Hans Sachſe'ſchen Dramas aufgehoben und vereinigt ſahen, noch einmal zurückkehrt: als geiſtliches und Schuldrama, als gelehrtes, endlich als höfiſches Drama.

Die Geſchichte unſers Theaters in dieſe geſonderten Kreiſe hinein zu verfolgen, es zu begleiten auf ſeinen Wanderungen in die Fremde, ſeinen Ausartungen und Verirrungen, iſt die Aufgabe des heutigen Vortrages: und muß ich für denſelben mehr noch als ſonſt Ihre Geduld und Nachſicht in Anſpruch nehmen — Ihre Geduld: weil es in der That ein ermüdender Weg iſt, den wir vor uns haben, dadurch vornämlich, daß er, trotz aller Mannigfaltigkeit, ja Ueberfülle der Erſcheinungen, Trotz aller Anſtrengungen, welche gemacht, aller Vorbereitungen, welche getroffen werden, dennoch innerlich reſultatlos iſt. Vergebens, in dieſer ganzen Heerſchaar von Autoren, dieſem ganzen unermeßlichen Walde, dieſer (wenn ich ſo ſagen darf) Sündfluth von Stücken, ſuchen ſie nach Einem Dichter, Einem Drama, aus welchem der lebendige Pulsſchlag der Zeit Ihnen entgegenklopfte: es ſind Alles leere todte Schemen, formale Verſuche, Exercitien und Uebungsſtücke. Nicht mehr die große freie Wahlſtatt der Geſchichte iſt es, auf welche ich ſie führe: nur eine Fechterſchule gleichſam, ein Ringplatz, auf welchem nur ſcheinbare Schlachten geliefert, nur erheuchelte Siege erfochten werden; dieſe Rapiere ſind ſtumpf, dieſe Wendungen des Kampfes ſind zum Voraus verabredet, ja ſelbſt dieſes Blut, das den Boden zu bedecken ſcheint, iſt eine ſchnöde Tünche! —

Digitized by Google

Aber auch Ihrer Nachſicht bedarf ich: theils deshalb, weil es kaum zu vermeiden ſteht, daß nicht von der Ermattung, der Inhaltloſigkeit und Oede, welche dieſen Zeitabſchnitt im Ganzen charakteriſirt, ein Weniges auch in die Darſtellung übergehen ſollte — und zweitens weil, bei dem zerriſſenen, ſprunghaften Charakter dieſer Epoche, es überaus ſchwer halten dürfte, auch hier jenen ſtätigen Zuſammenhang, jene allmälig vorſchreitende, organiſche Entwicklung überall zu bewahren oder doch ſichtbar werden zu laſſen, welche ich, wie ſie das höchſte Geſetz, die eigentliche innerſte Natur aller hiſtoriſchen Darſtellung iſt, ſo auch bei dieſen Vorträgen mir allerdings zur Aufgabe geſtellt habe. Entſchuldigen Sie denn, wenn im Nachfolgenden auch meine Erzählung zuweilen etwas Zuſammenhangloſes, Sprunghaftes annimmt: einer Zeit, welche in ſich unorganiſch, eine Zuſammenhäufung von Experimenten, Nachahmungen und Zufälligkeiten iſt, würde, meine ich, im Gegentheil Unrecht geſchehen, wollte man, um der künſtleriſchen Abrundung, des rhetoriſchen Vortrags willen, einen Zuſammenhang in ſie hineinlegen, den ſie nicht hat, und eine Entwicklung, die ſie nicht kennt. —

Zuerſt alſo die geiſtlichen Stücke. Sie entſinnen ſich in welcher Geſtalt die Reformation dieſelben überkommen, in der abenteuerlichen Form nämlich der Myſterien und geiſtlichen Allegorieen; wie ſie jedoch in kurzer Friſt ſowohl dieſe Form einigermaßen gereinigt und veredelt, als namentlich dem Inhalt, durch unmittelbares Hereinziehen der damaligen praktiſchen Entwicklung unſrer religiöſen Angelegenheiten, ein weſentlich erhöhtes, weſentlich hiſtoriſches Intereſſe verliehen hatte. Sowie nun die reformatoriſche Bewegung ſtille ſteht, ſowie namentlich die Religion, die in den erſten Stadien derſelben zu einem freien Eigenthum des Individuum, einem vollen, friſchen Ausdruck perſönlicher Ueberzeugung erhoben war — ſowie, ſage ich, dieſe Religion in den Punctationen und Symbolen und Concordienformeln der neuen Kirche wiederum zu einer officiellen Theologie, einem abſtracten dogmatiſchen Gebäude zuſammengeſchrumpft und verſteinert war: ſo fängt, in demſelben Augenblick, auch das religiöſe Schauſpiel an, in die alte unlebendige Myſterienform zurückzuſinken: proteſtantiſche jetzt, wie ehemals katholiſche,

Digitized by Google

aber immerhin Myſterien: das heißt Spiele, in denen der überlieferte theologiſche Stoff Alles galt und Kunſt und Natur und Wahrheit nichts — Stücke, welche Raum hatten für alle Engel und Erzengel des Himmels und alle Teufel der Hölle dazu: aber für den Menſchen und menſchliche Leidenſchaft, menſchliches Verhalten hatten ſie keinen! — Zwar werden auch jetzt noch einzelne Verſuche gemacht, den theologiſchen Stoff durch Anknüpfung an die Intereſſen des Tages oder auch an hiſtoriſche Ueberlieferungen gleichſam zu befruchten: wie z. B. des Prediger Martin Rinckhards Eißlebiſcher Chriſtlicher Ritter, in welchem der Kampf Luthers mit dem Papſt, ſowie mit den Reformirten und der Vorzug, welchen die Lutheriſche Lehre vor jenen beiden verdient, allegoriſch dargeſtellt wird; eben deſſelben Müntzeriſcher Bauernkrieg, beide aus dem erſten Viertel des ſiebzehnten Jahrhunderts; ferner eines Ungenannten „Tetzelocramia d. i. ein luſtige Comödie von Johann Tetzels Ablaßkram“ und weniges Andere dieſer Gattung. Allein auch dies ſteht zu vereinzelt da und bezeugt, durch ſeine eigene Ungeſchicktheit, vielmehr nur die Unfähigkeit der Zeit, ein wahrhaft lebendiges, von hiſtoriſchem Athem durchwehtes und erwärmtes religiöſes Drama hervorzubringen — oder auch nur, wo es ja ſchon beſtanden hätte, zu erhalten. Selbſt in der Form verſchwindet mehr und mehr die Einwirkung der Reformation und ihrer klaſſiſchen Muſter, tritt mehr und mehr die alte Formloſigkeit, das rohe Zuſammenwürfeln von Perſonen und Scenen und Decorationen und Maſchinerieen, wie bei den mittelalterlichen Myſterien, wiederum zu Tage. So ſchon aus dem Jahre 1550 wird uns von einem „Luſtigen Spiel von Adam und Eva,“ von einem gewiſſen Jacob Ruef, erzählt, welches in Zürich zur Darſtellung kam und mehr als hundert handelnde Perſonen beſchäftigte; ebenſo, um Einiges ſpäter, aus dem Jahre 1571, von einem „ſchön neu Spiel vom Saul,“ gleichfalls von einem Prediger, Matthias Holzwart mit Namen, das in der Nähe von Straßburg von nicht weniger als hundert redenden und fünfhundert ſtummen, zuſammen alſo ſechshundert Perſonen, mit außerordentlichem Gepränge aufgeführt ward und mehre Tage hindurch währte.

Hiemit ſind wir denn nun völlig in jenen Kreis der Myſterien und Allegorieen zurückgetreten, wie ſie ehemals, zur katholiſchen Zeit, von

Digitized by Google

Mönchen und andern geiſtlichen Körperſchaften waren aufgeführt worden. Die lutheriſche Kirche ſelbſt, durch die eherne Hartnäckigkeit, mit welcher ſie, jetzt nicht mehr ein einzelner Papſt — nein: ein ganzes Conclave, eine ganze Armee von lauter kleinen, höchſt eifrigen, für die Ehre ihres Glaubens, das kanoniſche Anſehn ihres Katechismus höchſt beſorgten Geiſtlichen — die lutheriſche Kirche, ſage ich, durch die eherne Hartnäckigkeit, mit welcher ſie ſich gleichfalls für unfehlbar und einzig berechtigt ſetzte und die freie Entwicklung des Glaubens, dieſes eigenſte, wahrſte Princip der neuen Kirche, nichts deſto weniger auf gut Päpſtiſch einzupferchen ſuchte in ein künſtliches Gebäude von Artikeln und Grundſätzen und Glaubensregeln, war eben auch nur eine andere Art von Katholicismus geworden; es hatte ſich erfüllt, was, zu Ende des ſiebzehnten Jahrhunderts, Thomaſius mit einem ſo kräftigen wie wahrhaften Ausdruck bezeichnete: das hölzerne Joch des Papſtthums hatte, unter den Händen unſrer Orthodoxen, ſich in ein eiſernes des Lutherthums verwandelt.

Ganz entſprechender Weiſe daher, bei der innerlichen Identität beider, findet auch dies orthodoxe, dickköpfige Lutherthum ſeinen künſtleriſchen Ausdruck genau in denſelben Formen, wie die katholiſche, die mittelalterliche Welt, zu welcher es ſelbſt zurückgelenkt hat; ſtatt einer neuen, lebendigen Kunſt zur Grundlage zu dienen, muß es ſich begnügen, die Reſte einer alten, längſt erſtorbenen wieder aufzuwecken, ja ſein Prunk- und Feſtkleid muß es ſich zurechtſtutzen aus denſelben Fetzen, die es ehemals, in edler Entrüſtung, ſelbſt von ſich geworfen. —

Es iſt dies ein Beiſpiel, welches, wie entlegen, ſogar wie geringfügig es ſcheine, dennoch wohl geeignet wäre, einer gewiſſen Fraction unſrer Tage gleichfalls zur Lehre zu dienen: einer Fraction freilich, deren Eigenthümlichkeit es iſt, zwar Vieles zu vergeſſen — Alles nämlich, was ihr aus den Erfahrungen der Geſchichte zum Beiſpiel, zur Lehre, vor Allem zur Warnung dienen könnte: aber nichts daraus zu lernen! — Es iſt Ihnen nicht unbekannt, daß es eben in dieſem Augenblick auch unter uns eine ſo anſehnliche wie einflußreiche Partei giebt, deren Beſtreben auf nichts Geringeres geht, als ebenſo, wie die proteſtantiſchen Orthodoxen des ſechzehnten und ſiebzehnten Jahrhunderts den

Digitized by Google

lebendigen Inhalt der Reformation, so dieſe den Inhalt unſrer Zeit, das drängende Streben des gegenwärtigen Geiſtes, auf beſtimmte Formeln und Glaubensſätze zu fixiren — eine Partei, deren Wahlſpruch gleichfalls die Kirche iſt und immer wiederum die Kirche: aber nicht jene allein mögliche, allein wahre Kirche des ſittlichen Geiſtes und der thätigen freien Gemeinſchaft, vielmehr aufs Neue eine Kirche des Buchſtabenglaubens, der Verketzerung und polizeilichen Ueberwachung. Es ſind dies, ſeltſam genug! dieſelben Leute, die übrigens ſo außerordentlich viel zu ſagen wiſſen von deutſchem Leben und deutſcher Kunſt, ja die eben von dem Gelingen dieſer ihrer Beſtrebungen eine völlig neue Epoche unſrer Literatur, eine neue, ſpecifiſch chriſtliche, ſpecifiſch deutſche Kunſt erwarten und ſogar verheißen. Beklagenswerther Irrthum! Als ob es möglich wäre, den Adler des Geiſtes feſtzunageln mit dem einen Fittig und mit dem andern, nichts deſto weniger, könnt' er ſich aufwärts ſchwingen in das Reich der Lüfte, ſeine Heimath! Als ob es möglich wäre, den Adel der Menſchheit, die Freiheit, nach der einen Seite hin kleinmüthig zu verläugnen, nach der andern in Thaten glorreich zu bekennen! Es iſt mit der Freiheit eben kein Markten möglich: wer ſie will, der muß auch den Muth haben, ſie ganz zu wollen; wer ſie nicht will, wohlan, der entſage auch dem Glanz, mit welchem ſie — und ſie allein — das Leben veredelt und verklärt! er erſchrecke auch nicht, wenn die Welt um ihn her dunkel und öde wird: war es doch ſeine Hand, die das Licht verlöſcht! — Denn dies ſteht feſt: gelänge es dieſer Partei jemals, ihren (ich zweifle nicht) ſehr wohlgemeinten, ſehr edlen, aber auch ſehr kurzſichtigen, ſehr ungeſchichtlichen Willen durchzuſetzen, ſo wäre es in demſelben Moment nicht bloß um die Freiheit des Glaubens, es wäre zugleich auch um die Freiheit und den Fortſchritt der Kunſt, es wäre um alle edelſte Blüthe menſchlicher Bildung geſchehen! ſo würde in demſelben Moment die jugendlich reiche Welt unſrer Dichtung zuſammenſchrumpfen zu ebenſo lebloſen, ebenſo unwahren, ſpukhaften Geſtalten, wie dieſe mittelalterlich katholiſirenden Myſterien des bornirten Lutherthums, dieſes poetiſche Armuthszeugniß, das die Strenggläubigkeit jener Jahrhunderte ſich ſelber ausgeſtellt!

Aber es iſt den Finſterlingen des ſiebzehnten Jahrhunderts nicht ge-

Digitized by Google

lungen, die Sonne zu verhängen: ſo wird es den Finſterlingen des neunzehnten gleichfalls nicht gelingen. —

Hiemit nehmen wir von dem geiſtlichen Schauſpiel auf lange, ja auf immer Abſchied. Es beſtand in der angegebenen Weiſe noch eine ziemliche Weile fort, wie es ſcheint, bis gegen Ende des ſechzehnten, vielleicht auch in den Anfang des ſiebzehnten Jahrhunderts: doch ohne alle literariſche, bald auch ohne praktiſche Bedeutung, indem die öffentlichen Aufführungen ſolcher Stücke, allem Anſcheine nach, bereits im letzten Viertel des erſtgenannten Jahrhunderts ein Ende nahmen und die Verfertigung derſelben ſeitdem eine zwar ſehr beliebte, ſehr eifrig betriebene, aber doch immer nur eine Privatbeſchäftigung unſrer Prediger und Schullehrer blieb. Zwar wurde um Mitte des ſiebzehnten Seculums, um das Jahr 1644, von Johann Klai, dem Pegnitzſchäfer ein an ſich höchſt merkwürdiger Verſuch gemacht, das geiſtliche Schauſpiel durch das Hereinziehen opern-, ja balletartiger Elemente dem Geſchmack des Publikums aufs Neue zu befreunden: aber ohne den gewünſchten Erfolg, indem an dieſe Klaiſchen Wunderlichkeiten, wenn ja überhaupt etwas, ſo höchſtens die ſpäter üblichen Oratorien ſich anſchließen, eine Gattung alſo, die mit dem Theater nichts mehr zu ſchaffen hat. — So vegetirte denn das geiſtliche Schauſpiel in Büchern und Handſchriften unbemerkt dahin: bis endlich, zu Ende des gedachten Jahrhunderts, in Folge eines Umſchwunges, von dem ich Ihnen ſpäterhin noch ausführlich ſprechen werde, die Geiſtlichkeit ſich überhaupt gegen das Theater erklärte, als eine unerlaubte, unchriſtliche Vergnügung, ein Fallſtrick des Teufels: womit denn natürlich auch den geiſtlichen Theaterſtücken ihr Urtheil geſprochen war. —

Beſcheidener in ſeinem Auftreten, aber dafür auch um ſo länger von Dauer war das Schuldrama. Wir haben uns daſſelbe in nächſtem Zuſammenhange mit der geiſtlichen Komödie, genauer: als Mittelglied und Brücke gleichſam zwiſchen dem geiſtlichen und dem gelehrten Drama zu denken. Seine Entſtehung verdankt es, wie das geiſtliche Spiel den praktiſchen Einrichtungen des Gottesdienſtes, ſo das Schuldrama den praktiſchen Bedürfniſſen der Schule. Die jungen Leute ſollten lateiniſch ſprechen lernen: eine Kenntniß, welche dazumal noch ein höchſt nöthiges,

Digitized by Google

ſogar unentbehrliches Ding war für Jeden, der in der Welt vorwärts wollte. Haben wir daher auch den früheſten Keim des Schuldrama's allerdings bereits in jenen lateiniſchen Aufführungen zu erkennen, welche die Humaniſten des Reformationszeitalters mit ihren Studirenden veranſtalteten und die, wie Sie Sich aus meinem neulichen Vortrage erinnern wollen, aus dem Beſtreben hervorgingen, das Alterthum überhaupt zu erneuern und herzuſtellen: ſo waren doch ſchon die nächſten Nachfolger ſehr weit davon entfernt, dieſe Sphäre idealer Beſtrebungen inne zu halten. Vielmehr, wie geſagt, gingen ſie dabei ſehr beſtimmten praktiſchen Zwecken nach und machten, was für Jene noch ein Gegenſtand geiſtiger Erhebung, wiſſenſchaftlicher Begeiſterung geweſen war, vielmehr zu einem ganz gemeinen pädagogiſchen Kunſtſtück. Schon Friſchlin, wenn er ſeinen Schülern ein Buch des Virgil erklärt hatte, machte er jedesmal eine Komödie daraus und ließ ſie von ſeinen Schülern declamiren, zur Einübung der Phraſen und des poetiſchen Stils. In Magdeburg beſtand ſchon um Mitte des ſechzehnten Jahrhunderts das Geſetz, daß alljährlich von den Schülern wenigſtens Eine Komödie vor den Schulpatronen agirt ward. Mitunter, den Müttern und Schweſtern, ſowie den Ungelehrten unter den Vätern zu Liebe, ward dieſelbe denn auch wohl öffentlich in deutſcher Sprache wiederholt, zu allgemeinſtem Ergötzen des Publikums, das, außer dem nächſtgelegenen ſceniſchen Intereſſe, auch daran ſeine Freude hatte, ſeine Kinder ſo öffentlich vor allem Volke, in zierlichen Coſtümen, als Engel oder dergleichen, auftreten zu ſehen. Nicht lange, ſo gewannen dieſe deutſchen Aufführungen die Oberhand, in der Art zuerſt, daß man zwiſchen das lateiniſche Stück einzelne deutſche Scenen einſchob; bald indeß wurden die Einſchiebſel zur Hauptſache und der lateiniſche Text ſelbſt verſchwand völlig: — genau derſelbe Gang alſo, den ich früher bereits in der Entwicklung der geiſtlichen Spiele nachgewieſen.

Die Stoffe dieſer Schulkomödie ſind in der früheſten Zeit theils den Alten, theils und hauptſächlich, dem Einfluß gemäß, welchen die Geiſtlichkeit dazumal auf die Schulen ausübte, der Bibel entlehnt. Späterhin jedoch wurden, auch von dieſen beiden Sphären, der gelehrten und der theologiſchen, abgeſehen, überhaupt allerhand moraliſche

Digitized by Google

Stoffe verarbeitet: moraliſche natürlich im Sinne der Zeit und daher nicht ſelten von einer Beſchaffenheit, daß man heutzutage kaum begreift, wie Schulvorſtände, Lehrer, Aeltern ſelbſt dergleichen von ihren Schülern und Kindern haben können öffentlich ausſprechen laſſen. Einen beſonders beliebten Stoff bot das Schulleben ſelbſt, und wiederum von ihm das Studentenleben, ſchon um der praktiſchen Anwendung, der Rathſchläge, Warnungen und Lehren willen, welche die agirende Jugend dabei an ſich ſelbſt zu richten hatte. So in dem Schulſpiegel von Hayneccius, dem Cornelius relegatus von Wichgrev, der 1618 in einer deutſchen Bearbeitung erſchien, vor Allem in der Komödie vom Studentenleben von Johann Georg Schoch: dem berühmteſten dieſer Stücke, als dramatiſche Compoſition, ja nur als Dichtung überhaupt völlig werthlos und ungeſchickt, als Beiſpiel der Gattung dagegen, ſowie namentlich als Schilderung der damaligen akademiſchen Verhältniſſe, von bedeutendem geſchichtlichem Werth.

Eine Eigenthümlichkeit dieſer Stücke ſodann, welche Zweifels ohne nicht wenig dazu beigetragen, ihre Ausbildung zu einer eigentlichen geſchloſſenen Kunſtform zu hemmen und aufzuhalten, iſt ihr außerordentlicher Perſonenreichthum: ein Reichthum, der jede genauere Charakteriſtik, jede künſtleriſche Anordnung faſt unmöglich machte. Auch er, wie ſo Vieles, ja Alles in dieſer Schulkomödie, erklärt ſich aus praktiſchen Zwecken: die Schüler ſollten eben alle beſchäftigt, die Aeltern alle zufriedengeſtellt, die paar Gulden Trinkgeld, welche der Schulmeiſter als Leiter, oft auch als Verfaſſer des Stücks, gemeiniglich am Schluſſe deſſelben empfing, in nichts geſchmälert werden.

Alles zuſammengenommen alſo, ergiebt ſich von ſelbſt, daß von einer künſtleriſchen Bedeutung, einem wirklichen und dauernden Einfluß auf die Entwicklung des Theaters ſelbſt von Seiten des Schuldramas keine Rede ſein darf. Vielmehr, wie die geiſtliche, ſo hat auch dieſe Schulkomödie ſich nirgend zu einer künſtleriſchen Geſtalt, einer eigentlichen literariſchen Bedeutung entfaltet; ſie gehört mehr, möchte man ſagen, in die Geſchichte der Pädagogik, als in die Geſchichte des Theaters. Nur ein einziger Mann von den Hundert und aber Hunderten, welche Schulkomödien geſchrieben, verſtand es, dieſe an ſich ſo triviale und

Digitized by Google

unkünstlerische Gattung über ihre ursprünglichen engsten Grenzen hinauszuführen und eine Vermittlung aufzufinden zwischen ihr und der Gesammtheit unserer dramatischen Literatur. Doch kann die Wirksamkeit dieses Mannes erst in einer spätern Epoche gewürdigt werden und begnüge ich mich daher an dieser Stelle, Ihnen wenigstens den Namen des Mannes zu nennen: es ist Christian Weise, der bekannte Schulmeister von Zittau, Grammatiker, Rhetor, Statistiker, Historiker, Poet — und unter Anderm auch dramatischer Dichter.

Schließlich noch ein Wort über die Dauer dieser Schulkomödien hinzuzufügen, so scheinen sie ihre Blüthe gehabt zu haben in der Zeit, da die geistlichen Spiele, welche sie somit gleichsam ablösen, allmälig verschwinden, hauptsächlich also im siebzehnten Jahrhundert. Aber auch weit darüber hinaus, bis tief in die Mitte, sogar bis Ende des vorigen Jahrhunderts, haben sie, in einzelnen Provinzen, einzelnen Städten wenigstens, fortbestanden. Noch zu Gottsched's Zeit, in den dreißiger Jahren, wurde in Leipzig, in der Charwoche, die Passionsgeschichte dramatisch aufgeführt: der Geistliche stellte Jesus, verschiedene Schulknaben den Judas, Petrus ꝛc., der Chor die Jünger im Ganzen dar. Sogar in Berlin, dem aufgeklärten, modernen Berlin, ist eine der letzten Schulkomödien, eine Nachahmung des Sophokleischen Ajax, erst 1757 unter Leitung des alten bekannten Rectors Tobias Damm von den Schülern des grauen Klosters, die allerletzte, Gottsched's Bearbeitung der Voltaireschen Zaire, sogar erst 1762 aufgeführt worden. In anderen Städten Norddeutschlands haben sie sich, einzelnen Spuren zufolge, sogar noch länger erhalten: so namentlich auf dem Gymnasium zu Hannover fanden nach Ausgang der siebziger Jahre Aufführungen statt, merkwürdig sowohl durch die Wahl der Stücke (statt der bisher üblichen Moralitäten nämlich führte man unter Anderm nichts Geringeres auf, als — Goethe's eben erschienenen Clavigo), als dadurch, daß einer unsrer nachherigen geschmackvollsten und feinsten Aesthetiker, Karl Philipp Moritz, und einer unsrer nachherigen größten Schauspieler, August Wilhelm Iffland, als Schulknaben darin beschäftigt waren. — Ja und was spreche ich von der Vergangenheit?! da ja in diesen allerjüngsten Tagen, in dem Augenblick beinahe, da ich dies ausspreche, in

Digitized by Google

der berühmten Metropole deutſcher Bildung, zu anderm Schutt und Graus, den man hier gegenwärtig ausgräbt, auch die akademiſchen Aufführungen des Terenz, des Plautus u. ſ. w. in der That ausgegraben worden ſind. —

Drittens endlich, zum Abſchluß dieſer geiſtlich ſchulmäßigen Sphäre, will ich mit zwei Worten noch der Jeſuitenkomödie erwähnen, als derjenigen Form des geiſtlichen ſowohl wie des Schuldrama's, welche dem katholiſchen Deutſchland eigenthümlich war. Auch ihr, wie dem geiſtlichen Spiel der Proteſtanten, liegt das Myſterium der mittelalterlichen Welt zu Grunde. Die Jeſuiten, mit jenem Inſtinct der Schlauheit, welcher ihnen eigenthümlich, ja der bei ihnen ſogar das Recht und die Bedeutung einer weltgeſchichtlichen Macht gewinnt, konnten unmöglich lange im Unklaren bleiben über das ſinnefeſſelnde, herzbezaubernde und eben darum volksbeherrſchende Element, das in dieſen mittelalterlichen Spielen enthalten war. In dieſem Sinne führten ſie dieſelben in den Kreis ihrer Schulen ein; ja wie es von jeher ihr Grundſatz, die eigentliche Baſis ihrer Macht geweſen iſt, die Welt zu beherrſchen durch die Welt: ſo nun auch ihre dramatiſchen Vorſtellungen ſtatteten ſie mit Allem und Jedem aus, was der Luxus der damaligen Zeit an prächtigen Koſtümen, an Dekorationen, Verwandlungen, Maſchinerieen u. dgl. m. nur irgend gewähren, ſogar nur fordern konnte. Es waren gleichfalls geiſtliche Spiele, mit bibliſchen Stoffen: aber ſo verſetzt bereits mit weltlicher Zuthat, ſo verbrämt mit heidniſcher Mythologie, mit Oper und Ballet, ſo ganz berechnet auf Augenluſt und Sinnenkitzel, daß unſre armen, puritaniſch nüchternen Schulſpiele wohl allerdings ſehr dagegen in Schatten getreten ſein werden. Und in der That: in dieſen hohen, prächtig verzierten Hallen, unter dieſen Marmorbildern, Gemälden, Vergoldungen, welche den Bauſtil der Jeſuiten charakteriſiren, bei dieſer Reihe edelſter Namen, dieſen Grafen- und Fürſtenſöhnen, welche das Programm unter den Darſtellern, das heißt mithin unter den Jeſuitenſchülern nannte, vor dieſem Publikum, unter das ſelbſt Kaiſer und Könige ſich zu miſchen nicht verſchmähten: welche andere, welche glänzendere Gelegenheit hätte es gegeben, die Macht, den Reichthum, das Anſehn des Ordens vor Aller Augen ſiegreich zu entfalten

Digitized by Google

und gleichsam in Einem Ueberblick, einer Probe gleichsam seine ganze Gewalt spielend anzudeuten, als diese jährlich wiederkehrenden theatralischen Vorstellungen? Wen ihre Predigten kalt gelassen, ihre Komödien gewannen ihn sicher; wer sich ihnen im Beichtstuhl verschlossen, vor den Zaubern dieser Bühne, vor der Pracht dieser Aufzüge, der Süßigkeit dieser Melodieen öffnete sich sein Herz. So ist diese Jesuitenkomödie nicht nur für die Beurtheilung des Ordens selbst, sowie für die Culturgeschichte der betreffenden katholischen Länder ein nicht unerhebliches Moment: sondern auch speciell in der Geschichte des Theaters, wär' es auch nur um der Ausbildung und Erweiterung willen, die der eigentliche scenische Apparat der Bühne, Dekorationen, Maschinen u. s. w. ihnen verdankt, schienen sie mir den Platz zu verdienen, den ich ihnen hiemit eingeräumt. — Die Auflösung der Jesuiten (im Jahre 1773) machte natürlich auch ihren Komödien ein Ende — oder damit ich nicht zu viel sage: sie spielen ihre Komödien, wie ehemals vor, so jetzt hinter den Coulissen — und das nicht mehr in katholischen Ländern allein. —

Kehren wir nun zu unsrer Uebersicht der verschiedenen Gattungen, die sich im Lauf des siebzehnten Jahrhunderts entwickelten, zurück. — Die zweite Sphäre, wie Sie Sich entsinnen wollen, war das gelehrte Drama. Um seine Bedeutung zu begreifen, ist es nöthig, daß wir zuvor einen Blick werfen auf die veränderte Stellung, welche die Gelehrten selbst in dieser Epoche einnehmen. In der eigentlichen Epoche der Reformation haben wir die Gelehrten überall auf der Seite des Volkes, ja mitten unter ihm, in lebendigster Wechselwirkung, gesehen; das Alterthum selbst, zu welchem sie gleichsam die Pförtner waren, galt weniger durch seine formale Seite (wenn schon auch diese, in allmäliger pädagogischer Wirkung, sich allerdings fruchtbar erwies), als durch seine Stoffe im Allgemeinen, durch seine Fülle lebensvoller, ächt menschlicher Ideen, welche, gleich einem befreiten Strom, die Abstractionen der mittelalterlichen Welt hinwegspülend, in breiter, heitrer Welle in die geöffneten Herzen des Volks einströmten.

Allein wie dieser ursprüngliche humanistische Trieb erstarrte und verdarb, so hörte in demselben Grade auch das klassische Alterthum auf, durch seinen Inhalt zu wirken: und nur die Form, die regelmäßige,

Digitized by Google

elegante, gebildete, aber auch die abstracte, leb- und inhaltlose Form blieb übrig.

Von diesem Standpunkt aus haben wir nun auch die Gelehrten des siebzehnten Jahrhunderts zu beurtheilen. Früherhin mit so stolzem wie verdientem Namen Magistri Germaniae, Lehrer Deutschlands genannt, werden sie jetzt, statt seiner Lehrer, vielmehr nur seine Schulmeister — oder noch deutlicher zu sprechen: seine Abrichter. Ihre ganze Thätigkeit, empfangend und wiedergebend, wendet sich mit Einem Male auf die Form als solche; darum neben der Antike selbst, ja zum Theil noch höher als diese, schätzen sie diejenigen neuern Literaturen, welche diesen Durchgang durch die Form der Alten, wie er jetzt auch der deutschen Literatur bevorstand, bereits gemacht hatten und stellen dieselben als Muster und Vorbilder des deutschen Geschmacks, insbesondere der deutschen Dichtung auf.

So zuvörderst, um der abstracten Reinheit willen, mit welcher sie jenen Durchgang zurückgelegt, die holländische Literatur, welche, angenähert überdies durch ausdrückliche philologische Beziehungen, bei diesen Gelehrten überall in Einer Reihe zählt mit den Griechen und Römern; so ferner die Italiener, so schließlich und hauptsächlich die Franzosen. —

Aus diesem unbegrenzten und ausschließlichen Werthe nun, welcher, dem formalen, innerlich ausgeleerten, ausgehöhlten Charakter dieser Epoche entsprechend, auf die Form als solche gelegt wird, folgt ferner dies, daß auch das Wesen der Poesie, wie man ihren Werth theoretisch lediglich nach der Form, der eleganten, zierlichen Aeußerlichkeit bemißt, so auch praktisch einzig und allein in das formale Element verlegt wird. „Wer," so ließen schon zu Opitz' Zeiten, des Stammvaters und eigentlichen Erzeugers dieser gelehrten Dichtung, einzelne resolute Stimmen sich vernehmen „wer von Natur inventiös ist, copiam verborum hat und in bonis artibus belesen ist und will sich nicht im Nothfall resolviren, innerhalb vierzehn Tagen ein deutscher Poet zu werden, der ist nicht werth, daß er Brod esse." — Wie viel mehr mußte diese Ansicht nicht die herrschende werden, seitdem nun Opitz die klassische Metrik, die Silbenmessung nach antikem Muster eingeführt und dadurch eine bestimmte, lehr- und lernbare, vorgeschriebene Technik geschaffen hatte

Digitized by Google

— an sich eine Erwerbung von unschätzbarstem Werth, nur daß sie bei ihrem ersten Auftreten und ehe sie sich mit dem Geist der Dichtung selbst organisch verschmolzen hatte, nothwendig als eine Aeußerlichkeit, etwas Kaltes und Fremdes auf ihnen ruhen mußte. Auch die Poesie wird es von hier ab Sitte als etwas rein Formales, Conventionelles, Aeußerliches zu betrachten; nicht mehr der lebendige Inhalt, die Macht der Empfindung, die Wahrheit des innerlich Erlebten soll den Dichter machen, sondern schon genügt der wohlgemessene Vers, die erlesene, nach antiken Mustern duftende Phraseologie, die glatte, zierliche, gelehrte Form.

Es begreift sich hienach sehr leicht, wie die gelehrten Dichter dazu gekommen, gerade das Drama mit solcher ausgesprochenen und entschiedenen Vorliebe zu behandeln und, während sie übrigens jeder Gemeinschaft mit dem Volke, jedem Heraustreten in die Oeffentlichkeit sich geflissentlich entzogen, dennoch das Theater mit wetteiferndem Fleiß anbauten. Das Drama hat, von allen poetischen Gattungen, die vollendetste Form, die genaueste und künstlichste Technik. Es bildete ferner gerade in jenem Augenblick den Modegegenstand derjenigen Literaturen, welche dazumal für mustergiltig geachtet wurden, zumeist also der holländischen, wo eben damals Jost van der Vondel als ein anderer Sophokles und Seneca in Einer Person bewundert ward, sowie der französischen. Und endlich die Bühne, für welche diese gelehrten Dichter schrieben, war längst nicht mehr jene wandernde Bühne des Volks, jene Banden fahrender Studenten und Abenteurer, von denen ich Ihnen am Schluß meines neulichen Vortrages gesprochen: vielmehr vorausgesetzt, daß sie überhaupt eine wirkliche Bühne im Auge hatten und nicht bloß abstracter Weise Dramen schrieben für den Schematismus des Systems, so waren es immer nur die Höfe der Fürsten, auf die sie ihr Auge gerichtet, so war es die Verherrlichung höfischer Feste, die Feier fürstlicher Vermählungen, Geburtstage, Namensfeste ꝛc. was die Dichter dabei in Absicht hatten. —

Doch ehe ich von diesem Verhältniß der gelehrten Dichtung zu den Höfen spreche, einem Verhältniß freilich, so nahe und so innig, daß es nicht wohl zu trennen, ja daß die eine ohne die anderen kaum zu nennen

Digitized by Google

ſteht, erlauben Sie mir, Ihnen in flüchtiger Aufzählung die bedeutendſten dramatiſchen Dichter dieſer gelehrten Richtung zu nennen.

Es ſind deren hauptſächlich drei. Zuerſt Opitz, bekanntlich der Vater und Stifter dieſer ganzen philologiſchen Schule. Auch ſeine theatraliſchen Arbeiten ſind mehr philologiſche Uebungen, als wirkliche dramatiſche Schöpfungen. Dieſelben beſchränken ſich nämlich ausſchließlich auf Ueberſetzungen fremder Muſter: der ſophokleiſchen Antigone, der Troerinnen des Seneca und endlich auf ein Schäferſpiel Daphne, das er dem Italieniſchen, vermuthlich der Daphne des Ottavio Rinuccini, nachbildete. Aber auch ſchon durch dieſe Bearbeitungen wurde Opitz für das deutſche Drama maß- und muſtergebend: durch Antigone und die Troerinnen leitete er die Nachbildung der antiken Tragödie, vornämlich des Seneca, durch die Daphne die höfiſchen Feſt- und Singſpiele ein, von denen ich ſogleich des Genaueren ſprechen werde

Der Zweite iſt Andreas Gryphius, gemeinhin der Vater des deutſchen Drama genannt: ein Name, den wir uns gefallen laſſen können, ſobald man die deutſche Literatur dabei nur von ihrer gelehrten Epoche her datiren will, den wir jedoch übrigens und in weiteſtem Maße, aus Gründen, die Ihnen aus meinem letzten Vortrage gegenwärtig ſein werden, vielmehr für unſern alten ehrlichen Hans Sachs in Anſpruch nehmen. — Gryphius' Muſter waren hauptſächlich die Holländer, namentlich der oben erwähnte Joſt van der Vondel, der gerade zu jener Zeit in der Blüthe ſeines Ruhmes ſtand. Und es läßt ſich nicht läugnen: was von dieſem Muſter zu lernen war, eine gewiſſe Fertigkeit alſo der dramatiſchen Technik, eine gewiſſe Kunſt in der Anordnung des Stoffes, eine Art von Inſtinkt für einzelne dramatiſche Situationen und Conflicte, hauptſächlich aber eine gewiſſe gelehrte Fülle, eine (wenn ich ſo ſagen darf) pathetiſche Eleganz der Sprache, die ſich namentlich in den Chören, einem ſehr wichtigen Beſtandtheil der damaligen Tragödie, entfaltete — dieſes Alles, ſo weit es ſich erlernen ließ, hat Gryphius ſich in der That in einem Grade zu eigen gemacht, daß er ſein Vorbild darin ſogar noch übertrifft. Dahingegen was eigentlich den Dramatiker macht, die Kraft der Charakteriſtik, die Gewalt der Leidenſchaft in ihrem unmittelbarſten, glücklichſten Ausdruck, daran fehlt es

Digitized by Google

ihm gänzlich; seine Figuren, Trotz des glänzenden Pomps der Rede, mit welchem er sie ausstattet, Trotz dieser überschwänglichen, bauschigten Rhetorik, mit der er uns ihre Leiden und Leidenschaften auseinander zu setzen sucht, sind sie dennoch des Lebens baar und vermögen kein wirkliches Interesse zu erregen. Freilich ist dies ein Vorwurf, der weniger den einzelnen Dichter trifft, als das ganze Jahrhundert, in dem er lebte und dessen Schuld er, wie in manchem andern, so auch in diesem Stücke trägt: eine Zeit, welche selbst charakterlos ist, ohne Inhalt und Leben, ohne den Funken einer erhabenen göttlichen Leidenschaft — einer Leidenschaft, durch welche wir Alles bewältigen, weil wir selbst ihr Alles opfern: wie vermöchte sie Dichter zu erzeugen, welche der dramatischen Charakteristik wahrhaft mächtig sind! wie könnte sie Künstler gebären, welche den heiligen Born der Leidenschaft, den sprudelnden Quell der Empfindung nicht allein lebendig in ihrem Busen tragen, sondern ihn auch auszuströmen wissen in machtvoll erschütternden Accorden?! — Auch in den Stoffen, welche Gryphius behandelte, zeigt sich, wie hohl diese Zeit und wie jene gewaltigen Mächte des Reformationszeitalters, Patriotismus und Nationalgefühl, in ihr so völlig erloschen waren. Wir finden in den Dramen des Gryphius Stoffe aus der englischen, der römischen, der byzantinischen, sogar der persischen Geschichte, wir finden alte Novellen und Sagen bearbeitet und eine Fülle von Anspielungen und Bildungsstoffen aus der antiken wie der modernen, der französischen, englischen, italienischen, holländischen Literatur zusammengewürfelt: nur die deutsche Geschichte allein hat ihm keinen Stoff geboten, nur unter allen seinen Stücken nach einem vaterländischen sucht man vergebens! — Bei alledem, von den Dramatikern dieser gelehrten Epoche überhaupt, ist Gryphius ohne Vergleich der bedeutendste; mitten durch den gelehrten Pomp, die Unwahrheit seiner Sprache, die Leblosigkeit seiner Charaktere bricht nicht selten sogar eine gewisse Naivetät, eine gewisse ursprüngliche Frische des Wesens hervor, zumal in seinen Komödien, die deswegen auch seinen Tragödien vorzuziehen sein dürften, wenn schon sie ihnen an formaler Bildung und geschlossener, künstlerischer Form bei Weitem nachstehen. —

Der Dritte endlich in dieser Gruppe ist Lohenstein. Man braucht

Digitized by Google

den Namen dieſes Mannes, der, mit Hofmannswaldau vereinigt, den Grund zu der ſogenannten zweiten ſchleſiſchen Schule legte, nur auszuſprechen, um ſogleich bei Jedem, der auch nur mit den äußerſten Umriſſen unſrer Literaturgeſchichte bekannt iſt, ein volles und deutliches Bild desjenigen hervorzurufen, was dieſen Dichter hauptſächlich bezeichnet: der Schwulſt, die Ueberfülle von Bildern, das carrikirte Pathos — Eigenſchaften Alles, für welche Lohenſteins Name wahrhaft typiſch geworden iſt. Wie Opitz vornämlich unter dem Einfluſſe der Alten, Gryphius unter dem Einfluß der Holländer ſteht, ſo Lohenſtein unter dem Einfluß italieniſcher Muſter; von ihnen, namentlich von Marino, deſſen unwahre, überſchwängliche Ausdrucksweiſe dazumal alle übrigen Literaturen, mehr oder weniger, angeſteckt hatte, ſtammen jene ſchielenden Gleichniſſe, jene ſpitzfindigen Antitheſen, jene ſchreienden, bunten Farben, jene Geduntenheit der Gedanken wie der Sprache. — Dieſem Schwulſt zur Seite geht in den Tragödien des Lohenſtein ein unglaublicher, merkwürdiger Blutdurſt: doppelt merkwürdig, weil der Mann ſelbſt, wie ſeine Biographen uns verſichern und wie ſein Lebensgang beweiſt, perſönlich nichts weniger als blutdürſtig, ja nur kriegeriſch, ja nur tapfer, vielmehr ein höchſt timider deutſcher Gelehrter, ein ſehr loyaler kaiſerlicher Rathsherr und Stadtſyndikus zu Breslau war. Es iſt dies ein ganz ähnlicher Widerſpruch, wie bei Hofmannswaldau, ſeinem Freunde. Wie dieſer, im praktiſchen Leben ein durchaus ſolider, nüchterner Menſch von unſträflichſtem Lebenswandel, in ſeinen Gedichten eine wahre Freude daran findet, die lockerſten Anſpielungen, die wollüſtigſten Bilder mit ekler Gier zuſammenzuhäufen: ſo auch Lohenſtein, der beſcheidene, friedliche Mann, ſchwelgt ordentlich in ſeinen Tragödien in Blut und Mord und allen ſcheußlichſten Verbrechen; es iſt ein förmliches Haſchen in ihm, ein Ueberbieten einer Schandthat durch die andere, einer gräßlichen Situation durch die gräßlichere. Auch hält es nicht ſchwer, dieſen Widerſpruch ſowohl, wie den Schwulſt des Ausdrucks, deſſen ich vorhin gedachte, beide aus gemeinſchaftlicher Quelle zu erklären: aus jener Hohlheit nämlich, jenem abſtracten, unwahren Weſen, das ich Ihnen als den allgemeinen Charakter dieſer Zeit ſchon ſo vielfach genannt und nachgewieſen habe. Wem das, was

Digitized by Google

er zu ſagen hat, nicht eigentlich aus dem Herzen quillt, wem es viel weniger um den Inhalt zu thun iſt als bloß um die Form, nicht um den Kern, bloß um die Schale, nicht um das Weſen, bloß um den Schein: dem begegnet es gar leicht, daß eben dieſe Form, ſo zu ſagen, mit ihm davon rennt, daß er ſich völlig an ſie verliert, daß er, ſtatt ſie zu beherrſchen, vielmehr in maßloſer Willkür beherrſcht wird von ihr. Ebenſo wem (und dies wird immer derſelbe ſein, wie Jener) ſeine poetiſchen Geſchöpfe nicht eigentlich aus dem Herzen wachſen, wem ſie nicht der Ausdruck ſind eines tiefen inneren Lebens, nein, nur die ſchattenhaften, maskenartigen Träger einer künſtlichen Rhetorik: was, ich frage! hat der an ſeinen eigenen Schöpfungen zu ſchonen? welches Geſetz poetiſcher Nothwendigkeit, welches Geſetz der Ehrfurcht, möcht' ich es nennen, und der Scheu vor dieſen ſeinen eigenen Schöpfungen, dieſen Offenbarungen des Dämon in ihm, wird ihn verhindern, dieſe Geſchöpfe voll behaglicher Grauſamkeit wiederum zu vernichten, ſie zu köpfen, zu rädern, zu kreuzigen (und Alles dies, und noch viel Schlimmeres, findet ſich in Lohenſteins Stücken wirklich), ganz nach ſeinem Belieben und wie der Uebermuth ſeiner Phantaſie ihn ſtachelt?! — —

Solche Dichter nun, wie die eben genannten, bei denen die Form den Inhalt bereits völlig verſchlungen hatte und die man nicht würdigen, ja nicht einmal verſtehen konnte, ohne eine Maſſe gelehrter, künſtlicher Vorausſetzungen, mußten ſich ihr Publikum anderwärts ſuchen als bei dem Volke, deſſen Ohr für dieſe feinen, erkünſtelten Takte viel zu hart, deſſen Auge für das berechnete Spiel dieſer Farben viel zu ſtumpf, deſſen Sinne für den raffinirten Reiz dieſer Grauſamkeiten und Schauderſcenen viel zu roh, viel zu unverdorben waren. Sie wandten ſich alſo, kraft natürlicher Wahlverwandtſchaft, mit ihrer Welt der Formen und des Scheines dahin, wo von jeher der eigentliche Sitz, die wahre Heimath alles Scheines und aller Nichtigkeit geweſen iſt: an die Höfe der Fürſten.

Man pflegt es zu beklagen, und ſelbſt Schiller hebt es in einem bekannten Verſe mit Nachdruck hervor, daß keines Mediciäers Güte der deutſchen Kunſt gelächelt habe. — Was die Mediciäer angeht, ſo mag dies dahin geſtellt bleiben; im Uebrigen jedoch iſt ein Blick in die Ge-

Digitized by Google

ſchichte der deutſchen Literatur des ſiebzehnten Jahrhunderts mehr als hinreichend, um uns zu überführen, daß die deutſchen Fürſten, ſtatt zu wenig, ſich im Gegentheil ſchon viel zu viel um unſre Literatur bekümmert, daß ſie ihr den Stempel fürſtlichen Einfluſſes, den Stempel der Demuth, der Schmeichelei, der eigenen Wegwerfung ſchon viel zu deutlich aufgedrückt haben. —

Es iſt überhaupt etwas Mißliches mit der unmittelbaren, perſönlichen Theilnahme, welche Fürſten und Könige der Literatur ihrer Gegenwart, der Literatur der Mitlebenden ſchenken. Daß ſie ſich gar nicht um ſie bekümmern, daß Genüſſe, die tauſend Andere entzücken, für ſie nicht vorhanden, Schöpfungen, die alle Herzen begeiſtern, für ſie nicht da ſein ſollen, und das bloß deshalb, weil ſie Fürſten, weil ſie Könige ſind — wer möchte ſo barbariſch, wer ſo kindiſch ſein, dergleichen ernſthaft zu behaupten?! Aber ebenſo richtig iſt es, daß die perſönliche Theilnahme der Fürſten, die beſonderen Neigungen und Abneigungen ihres Geſchmackes praktiſch nur allzuleicht die Form allerhöchſter Willensmeinungen, wenn nicht gar politiſcher Demonſtrationen und Regulative annehmen — und daß mithin dieſe Orden und Penſionen, dieſe Titel und Stellen, mit denen Könige poetiſches Talent zu belohnen ſuchen, wie wohlgemeint ſie im einzelnen Falle auch ſein mögen, der freien Entwicklung der Literatur, und mithin dieſer ſelbſt, immer mehr ſchädlich als vortheilhaft ſind.

Und ſo möchte denn leichtlich das Beſte, was der Literatur aus dieſen Regionen her widerfahren kann, in jener Bitte enthalten ſein, welche Diogenes dem Alexander that: Tritt mir aus der Sonne. — —

Auch die deutſchen Fürſten des ſiebzehnten Jahrhunderts glaubten es ohne Zweifel ſehr gut zu machen, indem ſie ihre Hofhaltungen mit Dichtern und Versmachern erfüllten, Orden ſtifteten, Akademien gründeten — und dergleichen mehr. Und doch, was war die Folge davon, als daß, wie die Coalition der Geiſtlichen mit den Fürſten das Volk um die eigentlichen Reſultate der Reformation gebracht hatte, ebenſo jetzt die Coalition der Fürſten mit den Dichtern das Volk um ſeine Literatur brachte?! — Die letztere haben wir uns glücklich wieder erkämpft; hoffen wir, daß es uns mit der erſteren ebenſo gelingen werde!

Digitized by Google

Drei Formen sind es nun hauptsächlich, welche das Drama zu der Unnatur, dem Pomp und Schwulst, in welchem die Höfe es empfingen, von diesen selbst zurückerhielt. Erstlich das allegorische Festspiel, voll maskirter politisch historischer Beziehungen, voll Servilität und speichelleckender Unterthänigkeit. Es entspricht, in literarischer sowohl wie geistiger Verwandtschaft, dem historischen, das heißt im Sinne dieser Zeit, dem politisch galanten Roman dieser Epoche, der gleichfalls an den Höfen seinen ursprünglichen und hauptsächlichsten Sitz hatte, von Hofgeschichten sich nährte, sogar zum Theil von Fürsten selbst geschrieben ward.

Das Zweite war das Schäferspiel. Seine Einführung fand zu einer Zeit statt, wo es in Deutschland allerdings nichts weniger als schäferlich zuging, in den dreißiger Jahren des siebzehnten Jahrhunderts, mitten also unter den Greueln des dreißigjährigen Krieges. Allein die Fürsten ließen sich dadurch in ihrer Lustbarkeit nicht stören: und so ward auch diese neue Erfindung der Schäferspiele, die sich schon durch den Gegensatz empfahl, in welchem die Naivetät, das unschuldvolle, natürliche Wesen dieser Schäfer und Schäferinnen zu dem Zwang und der berechneten Unwahrheit des Hoflebens stand, an den Höfen mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Zwar bei Lichte besehen, so war es auch mit der Unschuld und Natürlichkeit dieses Arkadiens nicht weit her: wie sie sich auch ausputzten, mit seidenen Bändern und vergoldeten Schäferstäben, wie sie auch seufzten nach Damon und Chloe und lange Reden hielten vom Glück des Landlebens und daß es doch Niemand besser habe auf Erden, als allein der Landmann (nämlich der verkleidete): es blieben doch immer Hofleute, große Herren, die einmal zum Zeitvertreib incognito reisten, ohne das Bewußtsein ihrer eigentlichen Stellung jemals wirklich aufzugeben oder auch nur aufgeben zu wollen. Immerhin indeß lag gerade in diesem Widerspruch, dieser innerlichen Unwahrheit etwas Anregendes, Pikantes, das den erstorbenen Sinnen der Höflinge schmeichelte und die rasche und allgemeine Einführung dieser Gattung an den damaligen Höfen begreiflich macht.

Drittens endlich die Opern, die Wirthschaften, die Ballete. — Spuren eines deutschen Singspiels werden schon in früher Zeit, namentlich

Digitized by Google

bei Ayrer, gefunden: wie andrerſeits auch die geiſtlichen Spiele in Choralgeſängen ꝛc. zu etwas Opernartigem hinüberleiten mochten. Allein ehe noch dieſe Anfänge in nationaler Eigenthümlichkeit ſich hatten entwickeln können, ward, in ausgebildeter, fertiger Geſtalt, die Oper aus Italien und Frankreich nach Deutſchland verpflanzt. Als die erſte deutſche Oper gilt jene Daphne, welche Opitz dem Italieniſchen nachbildete und deren ich vorhin bereits gedacht habe; ſie ward zuerſt im Jahre 1627 zu Dresden zur Feier einer fürſtlichen Vermählung aufgeführt. Keine Gattung hat ſich in Deutſchland raſcher verbreitet als die Oper: aber auch keine andere kam den verweichlichten, üppigen Neigungen des Zeitalters bereitwilliger entgegen, keine andere fand geringeren Widerſtand, als das Drama, in ſeiner damaligen, fremden, ſchwerfälligen Geſtalt, der Oper zu bieten vermochte. Den Höfen ſchloſſen ſich in kurzer Friſt auch die größeren Städte an, wie Leipzig, Nürnberg, ganz beſonders aber Hamburg, das, im erſten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts, bei Weitem die berühmteſte deutſche Oper hatte; ſogar dieſelbe gewann hier auch für die Entwicklung unſrer Literatur eine eigenthümliche Bedeutung, inſofern nämlich die Anfertigung der Operntexte ſich in Hamburg zu einer eigenen literariſchen Betriebſamkeit, einem beſonderen Literaturzweige ausbildete, der auch für die Geſammtheit unſrer Dichtung nicht ohne weſentlichen Einfluß blieb.

Mehr im ausſchließlichen Beſitz der Höfe erhielten ſich die Wirthſchaften und Ballete. Unter den Wirthſchaften verſtand man eine Art von Hofmaskeraden, bei denen in der Regel der fürſtliche Wirth ſelbſt nebſt ſeiner Gemahlin ſich als Schenkwirthe, als Brautältern einer Bauernhochzeit oder dergleichen verkleideten; die Hofleute ſtellten Wirthshausgäſte, Bauern und Aehnliches dar und wurden in dieſer Geſtalt von dem fürſtlichen Paar bewirthet. Alſo auch hier, wie bei den Schäferſpielen, ein ſcheinbares Heraustreten aus den Schranken des Hoflebens, ein kokettes Spiel mit der Einfachheit der niedern Stände: wie man mitunter wohl auf vornehmen Tafeln grobes Schwarzbrod als Leckerbiſſen aufgetragen findet. Auch die Hofdichter mußten zur Verherrlichung dieſer Feſte beitragen durch kleine, artig gereimte Deviſen und Sprüche, durch Chor- und Feſtgeſänge, von denen uns einzelne

Digitized by Google

Muster in den Werken der Herren von Canitz, Besser, König und anderer Hofpoeten noch heutigen Tages aufbewahrt sind. Die berühmtesten Wirthschaften fanden an einem Hofe Statt, der übrigens zu jener Zeit (gewiß zum Heil der Unterthanen) nicht eben im Rufe großen Geschmacks und großer Prachtliebe stand, am Brandenburger Hofe. Wie Dresden durch seine Opern, so glänzte Berlin durch seine Wirthschaften; selbst ein so sparsamer, so geiziger König, von so barbarischen Sitten, wie Friedrich Wilhelm der Erste, fand doch an dieser Art von Festen den lebhaftesten Geschmack und stattete sie mit einer Freigebigkeit aus, daß selbst die Franzosen, diese allgemeinen Maîtres de plaisir des damaligen Europa, mit einer Art von Hochachtung von den Hôtelleries des Berliner Hofes sprachen.

Das Ballet endlich wurde gleichfalls seit dem dreißigjährigen Kriege in Deutschland einheimisch; mit der Literatur hat es weniger als die Oper und sogar als die Wirthschaft zu thun gehabt und darf ich es daher an dieser Stelle bei der bloßen Nennung seines Namens bewenden lassen. —

In diese Kreise also zerfiel die damalige dramatische Welt, an diesen verschiedenen Gattungen arbeiteten und erfreuten sich die verschiedenen Abstufungen der sogenannten guten Gesellschaft, der Gesellschaft, insoweit sie eingereiht war in die allgemeine Rangordnung jener Tage. Was blieb dem namenlosen, dem Volk? Die Geistlichen hatten ihre Mysterien und Schulstücke, die Gelehrten ihre gelehrten Dramen, die Höfe und reichen Handelsstädte ihre Opern, ihre Maskeraden und Ballets: was hatte das Volk, die eigentliche große Masse, die sich zwar politisch rechtlos erklären, der aber ihre Neugier und Schaulust sich so wenig nehmen ließ, als etwa ihr Magen?!

Die Antwort auf diese Frage werde ich Ihnen in meinem nächsten Vortrage geben; ich werde Ihnen zu zeigen suchen: wie all diese exclusiven Formen, diese Kreise und Kasten des deutschen Theaters sich auflösten schließlich und zusammenbrachen in dem Chaos der Volkskomödie — und wie erst aus diesem Untergang, aus diesen trüben, in einander rauschenden Wassern, die gereinigte Form des deutschen Dramas sich siegreich erhob!

Digitized by Google

Anmerkungen.

Zu pag. 115: wie z. B. Prediger Martin Rinckhardt's Eißlebischer Christlicher Ritter. Der vollständige Titel desselben lautet: „Der Eißlebische Christliche Ritter. Eine newe vnd schöne Geistliche Comödia, darinnen nicht allein die Lehre, Leben vnd Wandel des letzten deutlichen Wundermanns Lutheri sondern auch seiner vnd zuvörderst des Herrn Christi zweyen vornemsten Hauptfeind PABsts vnd CALVINIsten, so wohl als anderer vielfältige Rath vnd Fehlschläge, auch endlicher in Gottes Wort offenbarter vnd gewisser Außgang, biß an den nunmehr bald zukünftigen Jüngsten tag: beydes nach schöner Poetischer vnd verblühmter Art, vnd denn auch historischer richtiger Warheit, in 3 Rittern, Brüdern, PSEUDO-PETRO, MARtino vnd Johanne, als die vmb ein erbschaft vnd Testament streiten, abgemahlet vnd auffgeführet durch Martinum Rinckhart, Diac. zu Eißleben in der Neustadt. Agiret aber vom Gymnasium daselbst post ferias Caniculares 1613." Siehe Gottscheds Nöth. Vorr. I, 168 fgg. wo auch der Inhalt des Stückes weitläuftig angegeben. Derselbe ist, namentlich auch durch die bereits von Gottsched bemerkte Aehnlichkeit mit Swift's bekanntem Märchen von der Tonne, merkwürdig genug, um ihn auch hier in äußerster Kürze zu wiederholen. Ein König, Immanuel, hat drei Söhne, Pseudo-Petrus, Martinus, Johannes. Alle drei wandern aus: Peter nach Italien, Martin nach Eisleben, Johann nach der Schweiz. Unterdessen stirbt der Vater, ein Testament hinterlassend, durch welches den drei Brüdern das Reich gemeinschaftlich vermacht, Einigkeit und Liebe dringend empfohlen wird. Aber Peter, der zuerst heimkehrt, achtet des Testamentes nicht, nimmt das Reich in Besitz, bedrängt seine Bruder sowohl, wie die Unterthanen der Krone aufs Grausamste. Vergeblich bringt Martin, der inzwischen auch zurückgekehrt, auf Beachtung des väterlichen Testamentes: der gewaltthätige Bruder will nichts davon wissen. Dagegen als der jüngste Bruder, Johannes, gleichfalls zurückkehrt und, zur Entscheidung des Zwistes, den Vorschlag macht, sie wollten alle drei nach der väterlichen Leiche schießen, wer sie zunächst am Herzen träfe, solle die Krone behalten: so ist zwar Petrus sogleich dazu bereit, Martin dagegen widersetzt sich herzhaft einem so unkindlichen, gräulichen Beginnen. Da erscheint der Geist des Gestorbenen selbst: die beiden abgefallenen Söhne werden bestraft, Martin dagegen, als der einzig Treue, wird belohnt und zum König gekrönt. —

Der gleich darauf erwähnte Münzerische Bauernkrieg desselben Verfassers (mit ausführlichem Titel: Martin Rinckharts monetarius seditiosus, oder Tragödie von Thomas Müntzern i. e. Der münzerische Bauern Krieg, so 1525 in das evangelische Reformations-Werck mit eingefallen) erschien zu Leipzig 1625 Gottsch. a. a. O. p. 184 sagt davon: „Die Dauer der Handlung währt in diesem Stücke ganzer vier Jahre. Es sind auch an die 52 handelnde Personen darinnen; den Schwarm, welchen der Verfasser Herr Omnes zu nennen beliebet hat, noch ungerechnet." — Vgl. über Rinckhart als geistlichen Lieder- sowie als Dramendichter die ausführliche Besprechung bei Gervinus III, 85 fgg. 268. 353. 421.

Ebendas.: eines Ungenannten Tetzelocramia ꝛc. Der Name des Verfassers ist, nach Gottsched p. 175, unter den lateinischen Versen angegeben,

Digitized by Google

welche die Stelle der Vorrede vertreten: M. Heinrich Kielmann, Conrector am fürstl. Pädagogium zu Stettin. Sie erschien 1617 und war eigentlich eine Jubelschrift zur hundertjährigen Wiederkehr der Reformation; schon 1618 war eine dritte Ausgabe nöthig geworden: s. Gottsch. a. a. O.

Zu pag. 115: So schon aus dem Jahre 1550 wird uns von einem Lustigen Spiel zwischen Adam und Eva ꝛc. Dieses Stückes, das bei Gottsched fehlt, wird in Koch's Compendium Erwähnung gethan: vgl. Kehrein I, p. 110, 111. Dagegen das folgende von Holzwart beschreibt Gottsched II, 230. Vgl. Bouterwek Gesch. d. Lit. IX, 433; sowie Gervinus II, 363. III, 94. 135 und Jördens, Lexikon deutscher Dichter und Prosaisten VI, 345—347.

Zu pag. 118: Hiemit nehmen wir von dem geistlichen Schauspiel ꝛc. Bekanntlich hat dasselbe bei den Katholiken (wo es ebenso in Blüthe stand wie bei den Protestanten; vgl. zur Probe die „Comedi von der freudenreichen Geburt Jhesu Christi von Benedict Edl. Pöckh Trabandt," aufgeführt zu Wien im Jahre 1568: Schlager a. a. O. 215. 303—310; dergleichen wurde auch noch zu Anfang des XVIII. Jahrhunderts gegeben: s. den Theaterzettel bei Schlager p. 353) sich sogar bis zu dieser Stunde lebendig erhalten, in den Passionsspielen der Oberammergäuer Bauern: s. den Aufsatz von Guido Görres in den Historisch-politischen Blättern von Phillips und Görres, im sechsten Bande, sowie (wenn wir uns recht entsinnen) A. Lewald in seinem Buche über Tyrol.

Zu pag. 118: Von Johann Klay, dem Pegnitzschäfer. Johann Klay oder Clajus, zum Unterschiede von dem 1533 gebornen Grammatiker und Schulmann gleichen Namens (st. 1592 zu Weißensee in Thüringen: s. in Kürze in Jörden's Lexikon I, 302 fgg.) gewöhnlich der Jüngere genannt, ward 1616 zu Meißen geboren. 1644 durch die Kriegsunruhen nach Nürnberg verschlagen, schloß er daselbst eine genaue Freundschaft mit dem bekannten Philipp Harsdörfer, einem der angesehensten Polyhistoren und Dichter jener Zeit, (Jördens II, 332—344) mit dem im Verein Klay im Jahre 1644 die unter dem Namen des Pegnesischen Blumenordens bekannte Dichter- und Sprachgesellschaft (s. Otto Schulz, die Sprachgesellschaften des XVII. Jahrhunderts, p. 34) gründete. Er starb 1656 als Prediger zu Kitzingen in Franken. Vgl. Jördens I, 306—309. Bouterwek X, 183. 266. Gervinus III, 427; wie auch den neunten Band der Müller-Förster'schen Bibliothek deutscher Dichter des siebzehnten Jahrhunderts wo eine, wiewohl völlig unzulängliche Probe seiner lyrischen Gedichte mitgetheilt wird, p. 65—76, vgl. Vorr. XXVII—XXIX. Eine bei Weitem charakteristischere Auswahl hat Wilh. Wackernagel im II. Theil seines deutschen Lesebuchs gegeben; vgl. außerdem Fl. Schlegel's Schriften, im I. Band. Seine hiehergehörigen Stücke sind (nach Jördens a. a. O. 307, verglichen mit der Bibl. Deutsch. Dicht. p. XXVIII):

1. Von der Höllen- und Himmelfarth Jesu Christi. Nürnberg 1644.
2. Herodes der Kinder Mörder, nach Art eines Trauerspiels ausgebildet und in Nürnberg einer deutschliebenden Gemeine vorgestellet. Ebendas. 1645.
3. Der leidende Christus in einem Trauerspiel vorgestellet. Ebendas 1645.

Digitized by Google

4. Johann Klay, gekrönten Poetens, Engel- und Drachenſtreit. a. O. u. J. (1650?).
5. Irene, das iſt Vollſtändige Ausbildung des zu Nürnberg geſchloſſenen Friedens. Nürnberg, 1650.
6. Geburtstag des Friedens oder rein-reimdeutſche Vorbildung, wie der Kriegs- und Siegsfürſt Mars aus Deutſchland ſeinen Abzug genommen mit Trummeln, Trompeten, Heerpauken, Musqueten- und Stücken-Salven, und die Irene oder Friedensgöttin mit Zinken, Poſaunen, Geigen, Dulcinen, Orgelen, Klocken, Freudenmahlen, Feiertagen, Feuerwerken, Gold Austheilungen ꝛc. wieder eingeholet und angenommen worden. Ebendaſ. 1650.
7. Das ganze Leben Jeſu Chriſti. Ebendaſ. 1651.

Zur genaueren Charakteriſtik dieſer Dichtungen möge folgende Stelle aus Gervinus III, 428 fgg. dienen: „Die Zurichtung und Aufführung dieſer dramatiſchen Rhapſodien iſt äußerſt merkwürdig. Wir ſind gleichſam am Uranfang des Drama, das in elternloſer Zeugung wie von ſelbſt entſteht, angelehnt an den kirchlichen Gottesdienſt, wie die älteſten griechiſchen Stücke, aufgeführt wie dieſe und geleitet von einem Choragen ohne weiteres Perſonal als das Chor. Der Prediger Dilherr ſchlägt nämlich am Sonnabend einen poetiſchen Anſchlagzettel an die Kirche an: wer morgen nach Chor und Predigt dem Poeten zuhören möchte, was er vom Muſenhauſe ſüßes bringe, der möge in der Kirche bleiben. Ein muſikaliſcher Vortrab, eine bewegliche Inſtrumentalmuſik eröffnete dann am Sonntag die nachkirchliche poetiſche Feier, unterbrach und beſchloß ſie. Der Dichter leitet ſeinen Gegenſtand, ſelbſt redend, in Proſa oder Vers ein, in epiſcher Erzählung, bis er an eine Stelle kommt, wo er eine der handelnden Perſonen mit einem „ſpricht ſie“ redend einführt, wobei er wohl noch bemerkt, daß ſie wahrſcheinlich, vielleicht, ohne Zweifel, in folgender Art bei der oder jener Gelegenheit ausgebrochen. Nun entzückt er ſich in ſeiner Vorſtellung zu dem Charakter und der Stimmung der darzuſtellenden Figuren, die nie dialogiſch, ſondern nur hinter einander aus dem Einen Munde des recitirenden Dichters reden, er verſetzt ſich außer ſich ſelbſt, ſchaut wie in einer Viſion das was er darſtellen will und theilt es in einem feurigen Enthuſiasmon mit; Lieder und Chöre unterbrechen den deklamatoriſchen Vortrag und werden von Anderen geſungen. . . . . Ueber allen Begriff armſelig und dürftig iſt der Inhalt dieſer Sachen, ſo ſchwülſtig wie gemein, ſo hyperſublim wie platt, ſo blumenreich und ſüßlich wie roh und plump der Vortrag. Noch ſind die erſten dieſer Stücke nicht Schauſpiele genannt, was ſie auch in der That nicht ſind. Sie können im Gegentheile weit eher als Oratorienanfänge gelten.“ Den Engel- und Drachenſtreit ſowie den Herodes hat Bouterwek a. a. O. 267—272 ausführlich zergliedert, auch einzelne Proben daraus mitgetheilt, z. B. aus dem Monolog Lucifers, in welchem derſelbe den Entſchluß faßt, ſich von der himmliſchen Majeſtät unabhängig zu machen:

„Was will der halb gott wohl? Soll ihm das Menſchenhaus
Zu Fuße fallen?
Soll ich wallen
Und mit leeren Händen gehen aus?
Mit nichten nicht! der hat noch lange nicht geſieget,
Der hat nicht flugs verſpilt,
Der ein Mal unter liegt,
An dem der Siegesfürſt ſein frohes Müthlein kühlet.

Friſch! wir wollen männlich fechten,
Unſern Theils, mit unſern Rechten.

Digitized by Google

Ein redlicher Soldate,
Der fragt nicht dich und mich,
Ob ihm der Sieg gerathe,
Er hat den Sieg bei sich.

Trarara! trarara! trarara!
Geht mit uns ein das tolle Mordgetümmel
Oder packt Euch aus Eurem Himmel!"

Und ferner aus seiner Anrede an das hölliſche Heer:

„Brich auf! erhebe dich, und führe die Armeen
Den Feinden ins Geſicht, daß ſie behutſam ſtehen,
Zum Schlagen ſtets bereits. Laß die Gefahren fahrn!
Ihr Knechte haltet feſt bei Fahnen und Standarn!

Keiner ſcheue keinen Tod!
Her, die neu gegoßnen Stücke,
Hier die Kugeln, Kraut und Loth,
Sollen brechen ſein Genicke.
Friſch heran, treue Cameraden!
Fallet an,
Dieſe ſchießen, jene laden!"

u. ſ. w.

Schließlich einige Stellen aus dem Monolog des Herodes, da die Geſpenſter ſeiner von ihm gemordeten Gattin und Kinder vor ihm aufſteigen:

Der Gott läßt mich nun ſitzen,
Dem ich die Kirchenſpitzen
Zu Ehren aufgebaut.
Es plagen mich Geſpenſte,
Kohlſchwarz berauchte Wänſte!
Es ſchauert mir die Haut.

Kommt, alle Teuffel, kommt! Zerreiſſet meine Seele!
Zerret, zerſtücket,
Zerfleiſchet, zerknicket,

Rauchet und ſchmauchet,
Rädert und ädert,
Recket und ſtrecket,
Henket, ertränket,
Schwenket, verrenket,
Täufet, erſäufet,
Foltert und poltert,
Senget und brennet,
Zwacket, zerhacket
Arm und Bein!"

ꝛc. ꝛc.

Vgl. über die beiden obigen Stücke auch Gottſched im Nöth. Vorr. I, 197. 198.

Zu pag. 119: Schon Friſchlin, wenn er ſeinen Schülern ꝛc. Dieſes ſowie das Folgende nach Gervinus III, 91 fgg.

Zu pag. 120: So in dem Schulſpiegel von Hayneccius ꝛc. Martin Hayneccius, geb. 1544 zu Borna, ſt. als Rector der Schule zu Grimma 1611. Er iſt, neben andern Stücken, namentlich einem „Hans Pfriem oder Meiſter Kecks Comedien" (von 1582: Gottſch. Nöth. Vorr. I, 119), Verfaſſer von: Almansor seu ludus literarius, von ihm ſelbſt als „Schulteuffel d. i. eine ſchöne chriſtl. Comedie" ꝛc. auch unter dem Titel: „Der Kinder Schulſpiegel," ins Deutſche übertragen. Vgl. Gottſch. a. a. O. 153. Kehrein I, 125.

Der Titel des Wichgrev'ſchen Stückes, das im Jahre 1600 zu Roſtock aufgeführt worden, lautet nach Gottſched, Nöth. Vorr. I, 158 folgendermaßen: Cornelius Relegatus. Eine Newe luſtige Comödia, welche gar artig der falſchgenannten Studenten Leben beſchreibet, Erſtlich in lateiniſcher Sprache beſchrieben durch M. Albertum Wichgrevium, Hamburg. Jetzo aber auf vieler Anſuchen

vnd begehr in Teutſche Sprach vberſetzt durch Johannem Sommerum Cycnaeum Pfarrherrn zu Oſter Weddingen. Magdeburg bey Johann Francken (1618). — Sie zählt, nach Gottſched's Bericht, ein und ſechzig Perſonen.

Endlich Joh. Georg Schoch's (geb. ? geſt. ? lebte als praktiſcher Juriſt zu Naumburg an der Saale: Jördens IV, 605—607; vgl. Gottſched N. V. I, 209. 217. 223) Comoedia Vom Studenten Leben, Leipzig, zu finden bei Johann Wittigauer, 1658 (nicht, wie Gottſched a. a. O. 223 angiebt, und auch Bouterwek X, 285 wiederholt 1657; eine zweite Ausgabe erſchien 1668). Da dies ohne Vergleich das bedeutendſte Stück dieſer Gattung, auch als ſolches allgemein anerkannt iſt (vgl. Bouterwek a. a. O. 285—288), ſo will ich nachſtehend einige Bruchſtücke daraus mittheilen, die zugleich als Probe der Schulkomödie überhaupt dienen mögen. —

Die Fabel des Stückes ſelbſt kann nicht wohl einfacher erfunden werden. Amandus, eines reichen Kaufmanns, und Floretto, eines Edelmannes Sohn, werden von ihren Vätern, unter Pickelhärings Begleitung, auf die Univerſität geſchickt; bald aber gerathen ſie in die wildeſten Ausſchweifungen, dergeſtalt daß ſie von der Univerſität relegirt werden, während dagegen Jäckel, eines armen Bauers Sohn, der aber ſeine Zeit beſſer benutzt hat, zum Magiſter befördert wird. Als Vor- und Zwiſchenredner iſt Mercurius beſchäftigt. — Den Anfang macht ein

Vor-Spiel.
Hier wird erſtlich mit Trompeten und Heerpauken ein Zeichen geben und praeambulirt.
Nach dieſem werden die Vorhänge gezogen und ſtehet Mercurius unbeweglich allbereit in ſeiner Stellung, fänget darauff zu den Anweſenden alſo an zu reden.

Was ſehet Ihr mich, Ihr Sterblichen, ſo ingeſambt mit unverwendeten Augen an? Verwundert Ihr Euch, wie Ich, als ein Gott mit Euch reden könnte? (unter wehrendem Reden ſpielt Mercurius zuweilen mit den Füßen und Talarien gleich flög er) oder verlanget Euch meine gantze Göttliche und unvergleichliche Beredſamkeit mit euern ſterblichen Ohren anzuhören? ... Was erſchrecket und entſetzet ihr euch meine herren? daß Ich von meiner Gottheit geſaget? Erſchreckt nur nicht. Ich bin jo nicht euer Feind, der grauſame und abſcheuliche Krieges-Gott Mars. So hab ich auch weder Donner noch Blitz in meinen Händen wie mein Vater der Jupiter. Dieſer ſchlancke Schlangen-Stab mit welchem ich meine Bottſchafften auszurichten pflege, verkündiget Euch ſo gemeiniglich, wie Ihr wiſſet, etwas gutes und fröliches. Vnd Ihr, was ſchämt ihr euch? Ihr Edles und züchtiges Frawen Volck, ihr ſchönes und anmüthiges Geſchlechte. Was ſchämbt ihr euch doch ſo? Sehet mich nur an; Ich bin jo nicht der nackende Cupido ſo führ' ich weder Köcher noch Bogen, entzünde auch nicht junge und zarte hertzen mit unerhörten gräulichen Liebes-Flammen. Ich bin Mercurius, wie ihr mich wol kennet, ein geſchwinder Bothe und Gerichtsfrohn der Götter. ... Ich ſage, eine Luſt wil ich euch für Augen ſtellen, das allerluſtigſte und frölichſte Leben auff der Welt, das luſtige und fröliche Studenten-Leben." u. ſ. w.

Digitized by Google

Es folgt hierauf eine weitläuftige Auseinandersetzung über das Studentenleben, seine guten und schlimmen Seiten u. dgl. m. Zum Schluß heißt es:

„Jedoch lasse sich deswegen niemand abschrecken, und vermeine, daß ob solches gleich bey etzlichen zu geschehen pflege, deßwegen nothwendig bei allen erfolgen müsse. Wie ich denn eben zu diesem Ende männlichen den Anfang, Mittel und Ende eines Studenten, so wol im Bösen als Guten vor Augen zu stellen gesinnet, einen jedweden zu guter Nachricht, (wo anders meine geneigten Herren und Frawen diesem Schaw-Spiel, so viel Zeit, Gedult, und Stillschweigen gönnen wollen,) der ihren auff Universitäten desto besser wahr zu nehmen, absonderlich aber, das Alter, Art, Gelegenheit und Mittel zuvorher wohl zu bemercken, wollen sie anders ihre Unkosten nicht übel angelegt, einmal wieder erstattet und künfftiger Zeit Ruhm und Ehre und einen unsterblichen Namen von den Ihren zu gewarten haben.

Hiermit tritt Mercurius geschwind
ab, und fallen die Teppichte.
Wird eine Instrumental-Music
gehalten. Hernach
Werden die Teppichte auff dem
Theatro und innern Scene gezogen,
und werden
Der ersten Handlung erste 4 Auff-
züge in Stellungen und Vertönungen
gezeigt, auffer Pickelh. so nicht
mit darbey.
Hier kann ein wenig inne gehalten
werden, bis wiederum ein Zeichen mit
Trompeten und Heerpauken zur
Action geschehen.
ꝛc. ꝛc.

Sodann die Scene, wo Pickelhering zum Hofmeister der beiden angehenden Studenten angeworben wird; Petralto ist der alte Edelmann, Gerson der Kaufmann.

Petralto ad Gerson. Aber was geben wir ihnen für einen Gefehrten und Auffwärter mit?

Gerson. Mein Knecht Pickelhering solte sich nicht übel schicken, der were gleich so ein feiner lustiger Jungh für sie, und könnte ihnen in ihrem Statu die Weile vertreiben.

Petralto zu den Söhnen. Wolt ihr Pickelhering haben zu euern Servieteur.

Beide Söhne. Ja, ja; mit allen Willen.

Gerson. Ich muß ihn doch heraus ruffen. Holla! Pickelhering geschwinde heraus, auff ein Wort. Holla, Holla! höreſtu nicht?

Pickelhering. Ja flugs eilends und geschwinde in puncto, in momento, in continento. Doch ich muß zu Hause bleiben, mein Herr möchte mich ruffen, mein Herre, ja, mein Herre.

Gerson. Höreſtu nicht, wer dich rufft; Komme geschwinde heraus, mache fort.

Pickelhering guckt ein wenig heraus.

Sieh da; sieh da; Herr seyt ihrs! Ja, ja, alsbald,
(sihet wieder nein.)

Digitized by Google

Gerson. Nun, was machſtu? Wenn wirds?

Pickelh. Ja doch, ja doch, wenn nur die Labethe weg iſt,

(leſt ſich mit der Karte hören.)

Pickelhering kömt heraus, bringt eine Karte mit, und kratzt ſich trefflich im Kopff.

Ja ſchiß dir doch tauſendmal drauff. Ich dachte wol, die Dübel die wirds hohlen. Nun komm ich, nun komm ich, was wolt ihr Herr, fein kurtz, fein kurtz, ich muß wieder hinein.

Gerson. Was haſtu denn da? Eine Karte?

Pickelh. O nein.

Gerson. Was iſt es denn?

Pickelh. Es iſt mein Wechſelbrieff. Jo jo, ich habe letzund müſſen drauff auszahlen.

Gerson. Nun, iſt das dein Wechſelbrieff.

Pickelh. Ja, ja! Ich wolte daß die Dübel die Handlung holte, der Kramer käme zeit genung nach. (wiſcht ſich ab) Wie muß es ihm ein Kerl laſſen ſo ſauer werden. Das Spielen jetzt wohl, aber es kleidet ſickermentſch übel.

Gerson. Aber höreſtu Pickelhering, hetteſtu auch wol Luſt zu reiſen.

Pickelh. O ja, wenn die Schencken nicht weit von einander liegen.

Gerson. Wolteſtu wol auf die Acädemi mit?

Pickelh. Ich wolte gleich drauff. Wolt ihr auch mit?

(Gnüpffet am Senckel und wil gehen.)

Gerson. Wohin denn? Wohin?

Pickelh. Auff die Kacketremi.

Petralto der Alte von Adel. Ihr verſtehet uns nicht guter Freund, wir wollen unſre Söhne auff eine hohe Schule ſchicken, wolt ihr mit ihnen wohl fort.

Pickelh. Ja, wenn ſie nicht gar zu hoch iſt, ich ſteige nicht gerne hoch. Ich bin mein Tage nicht gern in die niedrigen gangen, behüte mich Gott, wenn die Schulen nun hoch ſeind.

Petralto. Ey, es iſt ein Orth in einer Stadt, da ſich die Studenten auffzuhalten, und zu ſtudieren pflegen.

Pickelh. Studenten; Sind das nicht Caldaunen-Schluckers? Seind es nicht Kerl, ſie gehen ſtraff gebutzt; ſo Pflaſtertreter, die den gantzen dag müſſig und ſpelunkelieren gehen, die da immer ſchreyen hor! hor! he! Wetz! wetz! ha, ha! ſeind das Studenten? Nun weiß ichs wol. Aber was ſollen euere Söhne da thun? Sollens auch ſolche Kerl werden? könnt ihr ſie denn ſelbſten nicht zu Hauſe freſſen und ſauffen lernen? Soll ich denn auch mit? Was ſoll ich denn thun?

Petralto. Ihr ſolt achtung auff ſie geben, und zuſehen, daß ſie nicht zu ſchaden kommen.

Pickelh. Das iſt prave. Ich verſtehe es wol; Ich ſoll ihr Hoffmeiſter werden.

Petralto und Gerson lachen. Ja ja, wenn es was zu verſchicken giebt.

Pickelh. Aber meine Beſtallung, was iſt die?

Petralto. Es wird ſich damit wohl ſchicken, gebt ihr nur fleißig Achtung auff ſie.

Pickelh. Der Juncker verzeihe mir großgunſtig, ich wolte ſie lieber voraus haben, das were ein wenig gewiſſer. Ich weis wohl wie die kahlen Schüffle,

Digitized by Google

die Edel Leuthe, seynd. Wenn sie sollen Geld geben, da sind sie trefflich vergessen. Sie sagen viel zu und halten wenig; Zusagen ist Edelmännisch, halten ist Bäuerisch."

Endlich noch eine Scene aus der fünften Handlung, das wüste Treiben des damaligen Studentenlebens darstellend:

Die Pursche, Amandus, Floretto,
Pickelh., eine Dame, die Zose,
die Wache.

Die Pursche gehen gassatan*) mit einer Music, Amandus mit einem alten Huth und Mantel verstellet, ist auch dabey, sie kommen bey einer Damen Thüre bestehen, machen ihr ein Ständgen, und musiciren lange, Pickelhering kömt endlich auch dazu, die Pursche gehen fort, Amandus stielt sich heimlich von ihnen abe, giebet eine Losung, die Thüre gehet auff, und schleicht mit Pickelhering gar heimlich hinein, die Pursche verlieren sich mit ihrer Music, Amandus in zwischen, wird von der Zose gar mit leisen Schritten in einer Damen Losament bracht. Amandus setzet sich zu ihr, und galanisirt mit derselben. Pickelhering macht sich in dessen zur Zose, und Scherzet mit ihr. Die Teppiche fallen. Amandus indessen ist von der Compagnie vermisset worden, sie kommen wieder für das Haus, agieren die Dame zum hefftigsten fahen einen Tumult an, schärffen in die Steine, und schreien Hundsfutt kom raus von der Hure. Sie treten auff eine Seite, gleich als ob sie weg wehren, und hören ob sich auch jemand melden oder heraus kommen wolte. Pickelhering kömt heraus mit einer Ofengabel und bleiben die Vorhänge auffgezogen, meint sie wehren hinweg: schmelt, und macht sich ziehmlich breit, es kömt einer an der Wand heimlich hin geschlichen, hauet umb Pickelhering herumb, Pickelhering erschrickt, stehet gantz stille, und reget sich nicht, endlich leßt er für grossem Schrecken die Ofengabel aus den Händen fallen. Amandus ist anfangs gar stille, zu letz ist er resolvirt hinaus zu gehen, die Dame fällt ihm umb den Halß und bittet ihn zu bleiben, Pickelhering bekömt wieder das Haus ein. Die Vorhänge werden zugezogen. Sie folgen ihm nach. Der tumult gehet wieder an, Pickelhering guckt wieder ein wenig hinaus und spricht:

Pickelhering. Was die Tübel seynd für Nacht-Raben draussen, die so anschlagen? Was wolt ihr ihr Kerl? Ihr könt heunte kein Bier mehr kriegen, der Keller ist schon zugeschlossen. Die Mutter hat den Schlüssel mit genommen, ich wolte euch gerne helffen, ihr müst sehen, ob ihr anderswo, noch was bekommen könnet.

Die Pursche schlagen an.

Mache auf du, oder der Hencker sol dir auf deinen Kopff fahren, auff, auff;

schlagen heftig an.

Pickelhering. Ey ihr Herren thut doch ein wenig gemach, ihr werdet die Leute aus dem Schlaff wecken. Vater und Mutter sind schon lange zu Bette, sie werden nicht wissen, was da ist. Ihr werdet uns Vngelegenheit machen, thut es doch unsertwegen nicht.

Die Pursche. Wo ist denn die Jungfer?

Pickelhering. Es ist alles zu Bette. Ihr könt heute nicht zu Ihr, ihr müst morgen wieder kommen. Mein Herr und Sie, sie schlaffen schon mit einander, ihr seyd ein wenig zu lange gewesen, jetzund wil ich und die Magd auch

*) = gassatim.

Digitized by Google

gehen, Schert euch doch vor dem Hause weg. Wenn es der Vater und die Mutter hörten, wir könten in Ungelegenheit kommen, wir seynd hier innen so stille als wir können, und ihr habt draussen so ein parlament.

Sie hauen nach Pickelhering. Pickelhering wischt mit dem Kopff wieder hinein, Sie schlagen noch hefftiger an, gleich indem erbrechen sie, und stürmen das Haus, hier müssen die Vorhänge der innern Scene fallen, und wird das Bette vom Theatro geschafft, werden die Vorhänge auffgezogen, und kömmet die Wache Friede zumachen. Die Pursche stellen sich zur wehre, es werden auff beyden Theilen etzliche beschädigt. Sobald die Soldaten gedämpffet, ist Floretto auff dem Platze, nimmet sich seines Cammerathens an, und erhebet sich ein neu wesen. Amandus ist auch auf dem Theatro ohne Wams, die beyden treten zusammen, kehren einander die Rücken zu, und wehren sich über alle Massen, die Soldaten kommen noch stärcker, die Pursche müssen weichen, und kommen endlich von einander.

Zu pag. 121: Sogar in Berlin ist die letzte Schulkomödie ꝛc. Vgl. Plümicke, Theatergesch. von Berlin, p 161. 218. — Ueber die Aufführungen in Hannover, noch in den siebziger Jahren, ist Moritz' eigene, höchst interessante Schilderung im ersten Bande des Anton Reiser zu vergleichen, die überdies durch Iffland selbst (meine theatralische Laufbahn, p. 55. 56) bestätigt wird; vgl. die vortreffliche Skizze von Wilib. Alexis: Anton Reiser, in dem Liter. hist. Taschenb. Bd. V. (1847) p. 1—71. — Uebrigens sollen, mündlicher Versicherung zufolge, auf dem Pädagogium zu Halle die Schuldramen sich sogar noch bis in den Anfang des laufenden Jahrhunderts fortgepflanzt haben.

Zu pag. 122: Drittens endlich will ich noch der Jesuitenkomödie erwähnen ꝛc. In Betreff dieser für die Entwicklung der dramatischen Kunst in den katholischen Landen so überaus wichtigen Erscheinung sah sich der Geschichtforscher bis vor Kurzem, wenige zerstreute gelegentliche Notizen und Anspielungen abgerechnet, auf Nicolai's Bericht im vierten Bande seines bekannten großen Reisewerks verwiesen, so unzulänglich und unhistorisch derselbe in der That auch ist. Neuerdings indessen haben die schon mehrfach erwähnten vortrefflichen „Wiener Skizzen aus dem Mittelalter" von Schlager, Neue Folge 1839, auch diesem Mangel abgeholfen. Seine Darstellung beschränkt sich zwar allein auf die Jesuitenkomödie zu Wien: allein da diese, den Verhältnissen gemäß, in der That die umfangreichste und bedeutendste von ganz Deutschland war, so kann sie sehr wohl zur Charakteristik der gesammten Gattung dienen. Leider, wie es scheint, ist das Schlagersche Buch, in Norddeutschland zum Wenigsten (wo es von öffentlichen Bibliotheken allein in der Berliner vorhanden zu sein scheint: in Leipzig, Dresden, ja sogar in Göttingen habe ich mich vergebens danach bemüht), lange nicht so bekannt, wie es seines vorzüglichen, so lehrreichen wie unterhaltenden Inhaltes wegen verdiente: weshalb es mich doppelt am Orte dünkt, hier einen kurzen Auszug in Betreff der Jesuitenkomödie einzuschalten: vgl. a. a. O. p. 224 fgg.

Akademische und Schulkomödien fanden, wie überall, so auch in Wien schon seit Ausgang des XV. Jahrhunderts Statt; sogar darf sich rühmen, die Wiege dieser Darstellungen überhaupt gewesen zu sein, insofern

Digitized by Google

nämlich die früheſten derſelben, die Celtes'ſchen Aufführungen Terenziſcher und anderer Stücke, zuerſt in Wien veranſtaltet wurden (ſeit 1486). Auch ſpäterhin, bis zur Mitte des ſechzehnten Jahrhunderts, fanden dieſe Spiele eine ziemlich lebhafte Pflege: wie denn namentlich Wolfgang Schmälzel, Lehrer beim Schottengymnaſium, als Verfaſſer zahlreicher Schulſtücke bekannt iſt; die Titel, ſämmtlich auf geiſtlichen Inhalt deutend, ſiehe a. a. O. p. 230.

Einen völlig neuen Aufſchwung indeſſen gewann dieſe Art von Darſtellungen ſeit der im Jahre 1551 erfolgten Berufung des Jeſuitenordens; von Rath und Bürgerſchaft zuvorkommend unterſtützt (vgl. das Regiſter der Schenkungen, Verſchreibungen ꝛc. namentlich aus der Mitte des folgenden Jahrhunderts bei Schlager p. 222 Anm.), nahm derſelbe, mit dem übrigen Unterricht, auch die Schulkomödie ſofort in ſeine Hände. „Schon im Jahre 1554" (das heißt alſo, drei Jahre nach ſeiner erſten Anſiedlung) „führten die Jeſuiten in ihrem neuen Kollegium am Hof, und zwar in ſeinem Hofraum, eine Komödie des Euripides, dann im Jahre 1559 andere dramatiſche Vorſtellungen, in Anweſenheit von dreitauſend Zuſchauern, durch ihre Schüler auf" (a. a. O. 231 wo außerdem auf Buchholz' Geſchichte Ferdinand des Erſten, Bd. VIII, p. 188 verwieſen wird).

Ihre eigentliche Blüthe jedoch erreichten ſie erſt in der zweiten Hälfte des ſiebzehnten Jahrhunderts, zu einer Zeit alſo, wo einerſeits der politiſche wie pädagogiſche Einfluß der Jeſuiten zur unbeſtrittenſten Herrſchaft gelangt war, andrerſeits auch das Theater ſelbſt, nach Einführung der Oper, der Ballete, Schäferſpiele u. dgl. m. ſowie im Allgemeinen der italieniſchen Muſter, einen Vorrath von ſceniſchen Mitteln, Prachtſtücken und ſinnlichen Ergötzlichkeiten gewonnen hatte, von dem man früher, in den naiven, gleichſam den Kinderjahren der deutſchen Bühne, kaum eine Ahnung gehabt.

Dieſe äußeren Mittel nun, dieſer Reichthum an Decorationen, Koſtümen, Verwandlungen ꝛc. war es vorzüglich, deſſen die Jeſuiten ſich bemächtigten und durch den ihre Komödie, abgeſehen von dem allgemeinen ſocialen und culturhiſtoriſchen, auch ein ſpecielles Intereſſe für die eigentliche Theatergeſchichte behauptet. Seinen Gipfel erreichte dieſer ſceniſche Aufwand, dieſer ſinnbethörende und zugleich imponirende Reichthum der Ausſtattung, ſeitdem den Jeſuiten die Auszeichnung zu Theil ward, zugleich die ſogenannten Ludi Caesarei abzuhalten: ſolche Vorſtellungen alſo, die in Gegenwart und zu Ehren des kaiſerlichen Hofes, bei allerhöchſten Namensfeſten, Vermählungen, Einzügen u. dgl. m. veranſtaltet wurden: ſo daß man, mit Rückſicht hierauf, den Jeſuiten, zu den viel und mancherlei Aemtern, die ſie, offen und heimlich, als Beichtväter, Erzieher, Rathgeber, Geſandte und Miniſter einnahmen, auch die Ehre, unter den älteſten Hofkomödianten zu zählen, nicht vorenthalten darf; dieſelben Männer, welche Fürſten und Könige am Faden regierten und die Rollen austheilten — oder doch auszutheilen meinten zu dem großen Drama der Geſchichte, verſchmähten es nicht, auch Komödie zu ſpielen auf den Brettern und, wie politiſche Allianzen und Tractate, ebenſo Opern und Ballete zu arrangiren: lucri bonus odor (dachten ſie vermuthlich) qualibet ex re — und Komödiant iſt Komödiant.

Von der Einrichtung, und näheren Beſchaffenheit dieſer Stücke nun giebt Schlager a. a. O. p. 233 folgende Beſchreibung. Erſtlich waren ſie jederzeit in Latein verfaßt; nach dem Titel folgt regelmäßig das Argumentum (kurze Inhaltsanzeige, häufig, wenn nicht immer, in deutſcher Sprache: vgl oben den Text der

Digitized by Google

Vorleſung p. 119), dann meiſtens das Präludium (allegoriſches Vorſpiel: wobei zum Voraus auf das regelmäßige allegoriſche Beiwerk der Haupt- und Staatsactionen hingewieſen werden mag, wovon in der folgenden Vorleſung) und ein kurzer Scenenauszug. Unter den Perſonen des Stückes ſelbſt finden ſich nicht geringere, als z. B. die Stimme Gottes, Jesus Christus dominus noster, die beata virgo, Engel, Apoſtel, Heilige, Märtyrer und Märtyrerinnen, Tugenden, Untugenden, Fürſten aller Länder, Flüſſe, Reiche und Welttheile u. ſ. w. — Die Mehrzahl der Stücke hat nur Männerrollen, die wenigen weiblichen in den anderen wurden (wie auf der älteren Bühne überhaupt) ſtets von (ſtudirenden) Jünglingen vorgeſtellt.

Ein ſolches Stück z. B. war die

Pietas Victrix
Sive
Flavius Constantinus Magnus,
de
Maxentio Tyrano Victor.
Acta Viennae Ludis Caesareis, Augustissimo Romanor. Imperatori, Hungariae Bohemiaeque Regi
Leopoldo,
A
Studiosa Juventute Caesarei Et Academici Collegii Societatis Jesu, Mense Febrvarii, Die (?) anno
MDCLIX.

Das Argumentum (a. a. O. 318—320), eine Ausführung des Satzes: Facile Coronas occupat, qui sua per arma D E V M circumfert. Prima enim proferendi Imperia lex et Ars est, proferre Pietatem, übergehen wir, da es ſich von der Grundlage der Geſchichte, oder richtiger der Legende, in nichts Erheblichem entfernt. Bei Weitem charakteriſtiſcher iſt ſchon das Perſonenverzeichniß, die Nomina Actorum; dieſelben zerfallen in

Coelites.

B. Virgo.	S. Nicolaus.
S. Petrus.	S. Helena.
S. Paulus.	Angeli (tres).

Principes.

Fl. Constantinus Magnus.	Maxentius.
Fl. Julius Crispus.	Romulus Filius.
Constantinus Junior.	

Ministri Principum.

Dymas Magus.	Artemius Dux.
Maximus Consul.	Ablavius Dux.
Salius Filius.	Valerius Dux.
Metellus Consul.	Achillas Dux.

Excubitor.

Digitized by Google

Chori. Musici.

Providentia. Victoria. Sol. Tyberis. Vindicta *).	Fama II. Faber. Musa.
	Popa. Faber. Triton.
Providentia. Phaethon. Tyberis.	Popa. Larva infernalis.
Pietas.	Popa.
Consilium. Faber. Triton.	Popa.
Industria. Popa. Triton.	Popa.
Impietas.	Faber.
Ambitio.	Musa. Nais.
Furor. Triton.	Nais.
Angelus in columna ignis. Pax.	Triton.
Fama I.	

Chorus Romanae Juventutis Et Saltatorum.

(beſtehend aus drei und dreißig Perſonen, ſechs junge Leute aus den edelſten Geſchlechtern, einen Dietrichſtein, Traun, Ebeodh ꝛc. an der Spitze.)

Chori Inferorum et Lavarum.

Rex Inferorum.	Veranus Mysta.
Volumnus. Sacerdos Martis.	Maguscus.

Accedunt:

Coelites, Inferi, Exercitus.

Die Geſammtzahl der Mitſpielenden, nur ſoweit dieſelben namentlich aufgeführt ſind, beläuft ſich weit über hundert. — Das Präludium, von der Providentia, Pietas, Furor, Ambitio, Impietas, Consilium und Industria gehalten, war nur von geringem Umfang; die Dauer des Stückes ſelbſt dagegen ſchlägt Schlager auf etwa drei Stunden an.

Nächſt dem Perſonenverzeichniß ſind beſonders die Decorationen zu beachten (p. 235); es waren ihrer neun, alle von auserleſener Pracht und größten Dimenſionen, wie ſchon das Local der Aufführung (p. 236) ſie nöthig machte.

Endlich und hauptſächlich die Maſchinerieen, deren Zahl und Beſchaffenheit in der That erſtaunlich iſt und den großartigſten Begriff von der techniſchen Ausbildung der Jeſuitenbühne gewährt (a. a. O. ebendaſ.). — Schon im Vorſpiel wird Jemand „ex machina coelesti“ ſprechend eingeführt. Sodann im erſten Akt: Chorus in nube pensilis. Angelus in Columna ignis; apparent Cadavera, terrae motus, Fulmina; Gladii volantes, ululae audiuntur; Tyberis sanguineus, serpentes volantes; volantes angues, latratus canum, draco ignes vomens, emergit monstrum; subsilientia ex inferno monstra; evolat in nubes sequitur pietas, captatur impietas. Ebenſo im zweiten Act kommt der Parnaß auf die Bühne, ein Lorbeerbaum und eine Palme wachſen hervor, auf denen der Ruhm ſitzt; andere Bäume ſtürzen um, werden von Giganten in die Wolken geſchleudert; ferner fliegende Engel, Adler und Drachen, in der Luft kämpfend u. ſ. w. Im dritten erſchließt ſich gar die Hölle ſelbſt, der Höllenfürſt, von Drachen gezogen, fährt herein, Sonnenauf- und Untergang, Phaethon den Himmel in Brand ſetzend, aus dem Wagen geſchleudert. Im vierten (in welchem übrigens

*) Die verſchiedenen Gruppirungen dieſer Namen bezeichnen ohne Zweifel die verſchiedentlichen Muſikſtücke, die Soli's, Duette, Terzette, Septette ꝛc. die in dem Stücke vorkommen.

Digitized by Google

die heilige Helena, abwechselnd mit einem Engel, die Habsburger Regenten, von Rudolf I. bis auf Kaiser Leopold, mit kurzen Charakteristiken herzählet: a. a. O. p. 238) erschienen Kometen, Geister, Schiffe, eine Stadt wird belagert, eine Brücke gesprengt, Consilium und Industria fahren im Wagen der Pietas in die Luft; im fünften ein höchst künstlicher Triumphbogen u. s. w. —

Ganz ähnlicher Beschaffenheit waren einige spätere Stücke, von denen Schlager gleichfalls Notiz giebt: so das „Connubium inter Henricum et Adelindam Conradi II. Caesaris filiam, Divina providentia dispositum et Caesaris Mayestatis Leopoldo et Claudiae, felici Cal. Januarii in scenam datum sqq von 1674 (p. 239), die Pia et Fortis Mulier, in S. Natalia, S. Adriani Martyris Conjuge expressa, Augustissimis Majestatibus, Leopoldo invictissimo Romanorum Imperatori et Eleonorae Magdalenae Theresiae . . . in Scenam data anno Salutis MDCLXXVII, (mit dem Beisatz: Musica composuit Joannes Casperus Kerll), wo außer dem Votum Mundi, Hymen, Mars, Apollo, Daphne, Innocentia, Endimion, Luna, Nox, Pietas, Aeolus auch die vier Welttheile nebst den vier Winden singend auftreten u. s. w. (p. 240).

Den Schluß endlich machten, allem Vermuthen nach, die Stücke des Jesuiten Andreas Fritz, dessen Codrus, Cyrus, Penelope, Julius Martyr, auch ein Schäferspiel Aleris, um 1760 in Wien gedruckt erschienen. Wenige Jahre darauf, 1773, machte die Auflösung des Ordens auch diesen Darstellungen ein Ende; wenigstens finden die Komödien, welche die Jesuiten seitdem spielen, nicht mehr auf den Brettern statt. —

Soweit Schlager. Seine ausführlichen und überall vortrefflich begründeten Schilderungen haben dasjenige, was Nicolai in seiner Reise IV, 561 fgg. über diesen Gegenstand mitgetheilt, allerdings fast überflüssig gemacht. Doch wird das Programme iner Jesuitenkomödie vom Jahre 1725, das er veröffentlicht, auch jetzt noch, Auszugsweise, nicht ohne Interesse gelesen werden:

ABRAHAMI
Gegen Gott
Und
ISAACI
Gegen seinem Vatter Gehorsamb.
Auf offentlicher Schau-Bühne
Vorgestellet:
Von einer Hoch-Adelichen, Wohlgebohrnen, Wohl-Edlen
Edlen, Ehr, und Sinnreicher Jugend der Andert, und
Ersten Schull in Gymnasio der Gesellschaft JESU,
den 22. Tag des Brachmonats, im Jahr 1725.

Innhalt. Abrahamus, nachdeme er in Palaestinam abgereyset, wird von GOtt ermahnet, seinen Sohn Isaacum auf den Berg der Erscheinung dem Himmel aufzuopfferen. Welcher den Göttlichen Befelch nachkommend, Isaacum (so ihme selbsten den Scheitter-Hauffen zugetragen, und selben bestige) schon würklich Entbaubten wolte, aber er ist von einem Engel in wehrenden Streich führen innen gehalten worden. Genes. c. 22.

Vorspill. Die Meer-Nymphen bestellen wegen Cassioppis Hochmuth Andromedam dero Tochter einen Wallfisch vorzuwerffen, und reichen solche Mercurio dar, an eine Felse anzubinden.

Digitized by Google

Erſte Vorſtellung. Abrahamus vergleichet ſich wegen einen Brunnen mit zweyen Fürſten Abimeleche und Phicole, von welchen ihme auch Palaestinam zu Bewohnen geſtattet wird. . . . .

Letzte (12) Vorſtellung. Abrahamus führet Isaacum in eigenen Kleyder zurück, und lobet ſambt der Sara ſeiner Gemahlin GOtt und den ihnen wiederumb geſchenkten Sohn.

Nachſpill. Perseus führet die allbereith von ihme entbundene, und den Wallfiſch entriſſene Andromedam als ſeine Braut fort.

„Alles zu gröſſerer Ehre GOttes."

Einen ähnlichen Zettel, nur allerdings bei Weitem cultivirter, aus den allerletzten Tagen der Jeſuitenkomödie, nämlich vom Jahre 1773, aus Erfurt, theilt der (Reichardtſche) Theater-Kalender für 1800, p. 60—63 mit; ich will, zur Vergleichung mit obigem, wenigſtens einige Bruchſtücke herſetzen:

Die betrogene Geldbegierde
ein Luſtſpiel, aufgeführet von der dritten Schule zu Erfurt den 28 May, 1773.

Inhalt.

Die herrſchende Geldbegierde kann alle Neigungen eines Menſchen zu einer blinden Unſinnigkeit machen. Der unglückliche Menips iſt uns in den Geſchichten als ein ſolches abſcheuenswürdiges Beiſpiel abgeſchildert. Dieſer blöde Sterbliche ließ ſich von dem Schimmer des Goldes ſo bethören, daß er ſich mit unruhigen Sorgen auszährete, um ſeine Kiſten mit dem theuren Erze zu bereichern. Die niederträchtigſten Handlungen waren ihm nicht zu ſchändlich: wenn er dadurch etwas in Geld zu verwandeln wußte. Er druckete wen er konnte; und ſein ganzes Haus ließ er Noth leiden, damit durch den geringern Aufwand das reitzende Geld erſparet wurde. Er erwarb aber nichts dadurch, als daß er ſich und andere plagete, damit er mehrere Schätze mit grauſameren Schmerzen verlieren konnte ꝛc.

Eine Anekdote, welche derſelbe Almanach, Jahrg. 1799, p. 35 über eine Jeſuitenkomödie zu Hildesheim im Jahre 1631 mittheilt, erſcheint uns, trotz des citirten Gewährmannes (Laugwitz im Schwed. Lorbeerkranz. Th. III, p. 379) doch zu apokryphiſcher Natur, um ſie hier zu wiederholen.

Endlich gehört hieher noch die kurze Notiz in Schubart's Selbſtbiographie: ſ. C. F. D. Schubart's, des Patrioten, geſammelte Schriften und Schickſale. Stuttg. 1839, p. 247: Ich habe nicht ſelten an der Seite eines weiſen Katholiken die raſenden Aufzüge der Jeſuiterſchüler verlacht, die öffentlich in den lächerlichſten Symbolen die ganze Grammatik, Rhetorik, Logik und Metaphyſik — und zur Abwechſelung auch eine Garküche vorſtellten. Da tritt bald ein Jüngling als Vokativus, als Enallage, als Syllogismus, als Monas — und bald darauf als Bratwurſt, oder Kalbsſchlegel auf. Ein Aufzug, der Unſinn und nicht komiſches Salz verräth. Vielleicht würde ein deutſcher Shakespear eine ſolche Scene benutzen können — wie ich denn überhaupt den deutſchen dramatiſchen Dichtern und Romanſchreibern rathen möchte, die katholiſchen Provinzen Deutſchlands fleißiger zu bereiſen, wenn ſie ja Originale und lebendige Carrikaturen finden wollen.

Digitized by Google

Zu pag. 124: „Wer," so ließen schon zu Opitz' Zeiten ꝛc. So der hessische Poet Bachmann bei Schupp: Gervinus II, 228. 229.

Zu pag. 125: wo eben damals Jost van der Vondel. Geb. 16.. gest. 16.. Seine berühmtesten Stücke waren Palamedes (ein Feststück zu Ehren des Prinzen Moritz und Barneveldts) und Gysbrecht van Amstel, welches letztere noch gegenwärtig, nach zwei Jahrhunderten, auf den holländischen Bühnen gegeben wird. Vgl. in Kürze N. G. van Kampen's Uebersicht der niederl. Lit. in J. G. Eichhorn's Gesch. d. Lit. Bd. III, Abth. 2, p. 924. 962.

Zu pag. 126: Zuerst Opitz, bekanntlich der Vater und Stifter ꝛc. Geb. 1597 zu Bunzlau in Schlesien, st. 1639 zu Danzig an der Pest. Vgl. über ihn die sehr ausführliche und eingehende Darstellung bei Gervinus III, 197 fgg; doch ist auch das Urtheil Hoffmanns von Fallersleben, in dessen „Polit. Gedichte aus der deutsch. Vorzeit," (Leipzig, 1843) p. 211—243 nicht außer Acht zu lassen. — Speciell seine dramatischen Arbeiten angehend, so erschien zuerst die Uebersetzung der Trojanerinnen: „L. Annaei Senecae Trojanerinnen, deutsch übersetzt und mit leichter Auslegung erkläret durch Mart. Opitium. Wittenberg in Verlegung Zachariä Schürers, Buchführers ꝛc. Gedruckt bei Augusto Boreck. Im Jar 1625." In der bekannten Fellgibel'schen (der vollständigsten unter den vorhandenen) Ausgabe der Opitz'schen Gedichte von 1690 steht dieselbe im ersten Band, p. 202—288 abgedruckt. — Das zweite sodann, vom Jahre 1627, war die Dafne; von ihr wird in einer folgenden Anmerkung ausführlicher die Rede sein. — Endlich drittens „des griechischen Tragödienschreibers Sophoclis Antigone deutsch gegeben durch Martinum Opitium:" zuerst Danzig 1636, in der oben erwähnten Fellgibel'schen Ausgabe Bd. I, p. 159—201. Ueber ihren Werth als Uebersetzung vergleiche, außer J. F. Degen's Lit. d. deutsch. Uebers. d. Griechen, II, 419 den Aufsatz des Verfassers: „Zur Geschichte der deutschen Uebersetzungs-Literatur: Sophokles," zuerst in den Hallischen Jahrbüchern, Jahrg. 1840. Nr. 57 fgg. (p. 449—504); jetzt auch in den so eben erscheinenden „Kleinen Schriften," Band I. wiederholt. — Um auch hier eine Probe wenigstens von Opitz' dramatischem Stil zu geben, setze ich den Anfang der Antigone (Vers 1 bis 38 des Originals, nach der Amsterdamer Ausg. des Opitz von 1646, p. 171 fg.) her, sowie aus den Troerinnen den Anfang des ersten Chorgesangs (nach der Frankfurt a. M. Ausg. von 1628, p. 441 fg.):

Antigone.

O Schwesterliches Haupt, Ismene, kanst du sagen
Mit welchem Vnglück vns nicht Jupiter geschlagen,
Des Oedipus sein Hauß, so lange wir gelebt?
Ich weiß daß keine Last, kein Creutz auff Erden schwebt,
Nichts also schändtlich ist, nichts schnöders kan geschehen,
Das ich von vbel nicht an dir vnd mir gesehen.
Itzt auch berichtet man, daß durch die gantze Statt
Der Feldherr wiederumb Befehl ertheilet hat.
Was hast, was höreſt du? hast du dan nichts vernommen
Von feindlicher Gewalt, so auff die Freunde kommen?

Digitized by Google

Jſmene.

Antigone, mir wohnt kein Wort von Freunden bey,
Das tröſtlich oder nicht, gut oder böſe ſey,
Nachdem zwey Brüder ſind vns zweyen Waiſen blieben,
Die beyd' auff einen Tag einander auffgerieben.
Seyt der Argiver Volck die nechſte Nacht allhier
Erleget worden iſt, ſo bin ich außer mir,
Vnd weiß nicht ob ich jetzt wol oder vbel ſtehe.

Antigone.

Diß hab ich wol gedacht: vnd deſſentwegen gehe
Ich mit dir für den Hoff, zu reden gantz allein,

Jſmene.

Was iſts? mich dunckt dein Wort wird ſehr verwirret ſeyn.

Antigone.

Leßt Creon durch das Grab der Brüder dann nicht ſehen
Daß er den ehren wil, vnn den dadurch noch ſchmehen?
Den Etheocles zwar hat er, als Recht vnd Pflicht,
Vnd ſeine Bitt' erheiſcht, beſtattet, wie man ſpricht:
Der wird von denen nun geehrt, die nicht mehr leben.
Von Polynices hat er ſämptlich mit gegeben,
Es ſol ſich, giebt man für, kein Bürger unterſtehn.
Zu decken ſeinen Leib, noch auch im Leyde gehn.
Er ſoll gantz unbeklagt, gantz vnbeſcharrt mit Erden,
Der Vogel ſüſſer Schatz vnd Luſt des Raubes werden.
Man ſagt, die Satzung helt der fromme Creon dir
Vnd mir (mir eben auch) durch Außruff ernſtlich für
Er ſol auch kommen ſelbſt, diß klärlich fürzubringen,
Dem der es noch nicht weiß; ſoll darauff gäntzlich dringen,
Nicht als auff ſchlechtes thun, ſo daß wer ſolcher That
Sich vnterfangen wird, den Halß verwircket hat.
Hierauff beruht es nun. Jtzt rette deinen Namen,
Ob daß du Edel biſt, ob ſchlimm von gutem Samen.

*

Das Chor der Trojanerinnen.

HECUBA.

CHOR. Ach! du kanſt nichts newes ſagen;
Diß iſt keine frembde Laſt
Dann wir ſchon von der Zeit klagen,
Seit auß Phrygien der Gaſt
Nach Amiclas hin iſt kommen:
Seit Cybelen Fichtenbaum
Seine Reiſe hat genommen
Durch des tieffen Meeres Schaum.
Jden, der nun gantz faſt blecket,
Weil wir jhn mit vns verbrandt,
Hat der Schnee zehnmal bedecket:
Zehn mahl hat des Schnitters Hand
Jn dem Felde Korn gehawen,
Seit kein Tag noch auſſenbleibt,
Den wir ohne Trawern ſchawen,
Seid ein Leid das andre treibt.
Nun wir kommen hier zu klagen;
Königinn, heb du nur an:

Heb die Hand auff vor zu ſagen
Was der Schmertz erdencken kan.
Vnſerm Päſel dem gehöret
Dir zu folgen nach der rey;
Sonſten ſind wir wol gelehret,
Wie vns recht zu trawern ſei.

Hec.: Trewſtes Volck, Begleiterinnen
Meiner hochbetrübten Zeit
Laß das Haar vmbs Haupt her rinnen;
Aſche werde drauff geſtrewt:
Laßt es fliegen hin vnd wieder;
Laſſet ewre Kleider bloß;
Laßt den Leib vnd alle Glieder
Vnbedeckt biß auff die Schoß.
Welche Heyrath doch zu kriegen
Hülleſt du die Brüſte zu?
Laß den Rock entblöſſet fliegen,
Du gefangen Keuſchheit du.
Fahret fort mit ewrem klagen;
Schont der Fäuſte nicht zu ſehr:
Hört nicht auff ſobald zu ſchlagen:
So recht; ſo, ſo jmmer mehr.
Jetzt macht jhr daß ich euch preiſe,
Daß jhr gut trojaniſch ſeyd.
Wiederholt die Klageweiſe;
Heult noch beſſer dieſer zeit.
Hector iſts den wir betrawern.

Chor. Wir zureiſſen vnſer Haar,
Vnd mit Aſche von den Mawren
Decken wir vns gantz vnd gar.

Hec. Füllt die Hände biß zu nehmen
Hier von Troja ſteht noch frey.
Werfft das Kleid weg ohne ſchemen,
Daß die Schulter nackend ſey;
Nur die Seiten mögt jhr decken.
Nun die Brüſt' entblöſſet ſtehn
Müßt jhr baß die Hände ſtrecken,
Müßt mit ſchlagen weiter gehn.
Das Rheteiſche Geſtade
Müß' erklingen vberall:
Echo in dem holen Pfade
Der Gebirge ſoll den Schall
Nicht nur halb gantz hören laſſen;
(Wie ſie ſonſten wiederklingt)
Sie ſol jeden Seufftzer faſſen
Den jhm vnſer Hertz erzwingt.
See vnd Himmel muß es hören:
Schlagt doch, ſchlagt euch für vnd für:
Jch muß baß euch ſchreyen lehren.
Hector iſts, den klagen wir. ꝛc. ꝛc.

Ebendaſelbſt: der Daphne des Octavio Rinuccini ꝛc. Dieſer Rinuccini gilt in Italien ſelbſt als der früheſte Operndichter; ſeine Daphne, der erſte Verſuch in dieſer Gattung, wurde 1594 zu Florenz auf die Bühne gebracht. Am Berühmteſten ward ſeine Euridice, von drei Componiſten, Peri, Jacopo Corſi und Caccini, in Muſik geſetzt und zur Vermählungsfeier Heinrichs IV. von Frankreich mit Maria von Medici zuerſt aufgeführt. Vgl. Bouterwek II, 403.

Ebendaſelbſt: Der Zweite iſt Andreas Gryphius. Geb. 1616 zu Glogau, ſt. als Landſyndikus des gleichnamigen Fürſtenthums in ſeiner Vaterſtadt 1664. Vgl. ſeine Lebensgeſchichte von G. Bredow in deſſen nachgel. Schr. 1816; eine ausführliche Charakteriſtik des Dichters ſiehe bei Gervinus III, 358—363 und 432—447; ſpeciell ſeine dramatiſchen Werke haben Bouterwek X, 149—168 und Tieck, im Deutſch. Th. II, Vorr. p. VII—XVII. analyſirt Es ſind ihrer im Ganzen vierzehn: ſieben Trauer-, fünf Luſt- und zwei allegoriſche Singſpiele, nämlich:

1) Leo Armenius, oder Fürſten-Mord, Trauerſpiel (wie alle übrigen, in fünf Aufzügen und gereimten Alexandrinern); geſchrieben 1646, umgearbeitet 1651: Fellgibelſche Ausg. der Gedichte von 1698, p. 1. Die Perſonen dieſes Stückes ſind: Leo Armenius, Kayſer von Conſtantinopel. Theodoſia, Kayſerliches Gemahl. Michael Balbus, oberſter Feldherr. Egabolius, des Käyſers Geheimeſter. Nicander, Hauptmann über die Leib-Wache. Phroneſis, Aufſeherin über das Kay-

Digitized by Google

ferl. Frauenzimmer. Terasius, Geist des Patriarchen von Constantinopel. Die Zusammen Geschworenen, unter welchen der von Crambe-Papias. Die Trabanten. Jamblichus ein Zauberer. Der höllische Geist. Reyen (d. i. Chöre) der Hofe Leute, Jungfrauen und Priester u. s. w. Unter den „stummen Personen" kommen die Nachrichter und noch ein zweites Gespenst vor. Vgl. Bouterwek a. a. O. 153—156, Tieck p. XI, Gervinus a. a. O. 412.

2) Catharina von Georgien oder Bewehrete Beständigkeit, Trauersp.: Geb. p. 89. Die Personen sind: Catharina, Königin von Georgien. Salome, Serena, Cassandra, der Königin Stadt Jungfrauen. Der Königin Frauenzimmer. Procopius, Demetrius, Gesandte von Georgien. Ambrosius der Priester. Schach Abas, König der Perser. Seniel Chan, Iman Chuli, des Königs Geheimeste. Der Gesandte aus Reussen. Der Blutrichter. Die Ewigkeit. Die Reyen sind: des Frauenzimmers. Der ermordeten Geister. Der Tugenden. Des Todes und der Liebe. Vgl. Bouterwek 157—160, Tieck p. XII, Gervinus 443.

3) Cardenio und Celinde oder Unglücklich Verliebte, Trauerspiel: Geb. p. 181. Der Stoff dieses Stückes ist in neuester Zeit durch die Bearbeitungen von Achim von Arnim (Halle und Jerusalem, 1811) und die gleichnamige von Immermann (Berlin, 1826) auch dem größeren Lesekreise bekannt geworden. Gryphius selbst, in der kurzen Einleitung, welche er seinem Stücke voransendet, versichert denselben auf einer Reise in Holland, aus der Erzählung einiger Freunde, empfangen, auch zur Ausarbeitung selbst nur auf Zureden eben dieser Freunde sich entschlossen zu haben. Er fügt dann folgende, sowohl für Gryphius selbst wie für das gesammte Drama seiner Zeit höchst charakteristische Bemerkung hinzu (a. a. O. p. 183): „Die Personen so eingeführet sind fast zu niedrig vor ein Trauer-Spiel, doch hätte ich diesem Mangel leicht abhelffen können, wenn ich der Historien (die ich sonderlich zu behalten gesonnen) etwas zu nahe treten wollen. Die Art zu reden ist gleichfalls nicht viel über die gemeine, ohn daß hin und wieder etliche hitzige und stechende Worte mit unterlauffen, welche aber den Personen, so hier entweder nicht klug, oder doch verliebet, zu gut zu halten." ꝛc. An Geistern ist bekanntlich auch in diesem Stück kein Mangel; die Reyhen sind der Bononiensischen Jugend, wie auch der Jahr-Zeiten, der Zeit und des Menschen. — Vgl. Bouterw. 160, Tieck p. IX, Gerv. p. 444 fgg., mit dem treffenden Ausspruch: „Kein Stück verräth den Anfänger so sehr als dieses, keines läßt den Meister so sehr ahnen." Tieck hat es in sein Deutsches Theater aufgenommen: II, 82—144.

4) Ermordete Majestät Oder Carolus Stuardus König von Groß-Britannien, Trauersp.: Geb. 251. Es ist das personenreichste, zugleich das phantastischeste und abenteuerlichste (auch das letzte: 1663) der Gryphiusschen Stücke. Außer dem König, der Königin, deren Kindern, Thomas Fairfax, „Oliwir Cromwell, Stadthalter des Feldherren oder Lieutenant" und andern historischen Personen, treten eine Menge allegorischer Figuren: die Rache, Krieg, Ketzerei, Pest, Tod, Hunger u. s. w. ingleichen zahlreiche Geister (der Geist Mariae Stuartae, der Geist Thomae Wentuorts, der Geist Wilhelm Lauds, ferner die Leichen Bradshaws, Iretons und Cromwels) auf; die Reyen sind „die Geister derer in Engelland ermordeten Könige. Die Syrenen der Engelländischen Frauen und Jungfern, des Gottesdienstes, der Religion und der Ketzer." — Vgl. Bouterw. 161. Tieck XIII fg., Gerv. 443.

Digitized by Google

5) Großmüthiger Rechtsgelehrter, Oder Sterbender Aemilius Paulus Papinianus, Trauerſpiel: ſ. Gedichte, 263. Auch hier fehlt es nicht an „etlichen geflügelten Geiſtern"; unter den Chören ſind Themis und die Raſereien, der Geiſt des Severus u. ſ. w. Vgl. Bouterw. 162, Tieck XII, Gerv. 443.

6) Beſtändige Mutter, Oder die Heilige Felicitas, Aus dem Lateiniſchen des Nicolai Caccini (geb. 1570, ſt. 1651: Franzöſiſcher Jeſuit, Beichtvater Ludwigs XIII: ſ. in Kürze bei Jöcher I, 1785) überſetztes Trauer-Spiel: Ged. 473. Als Reyen treten hier die Engel, die Kirche, die Seligkeit ꝛc. auf.

7) Die Sieben Brüder, Oder die Gibeoniter, Aus Vondels Niederländiſchen in das Hoch-Deutſche überſetzet, Trauerſpiel: Ged. 543.

8) Majuma, Freudenſpiel. Auf dem Schauplatz Geſangs-Weiſe vorgeſtellet. Im May-Mond des 1653. Jahres. S. Gedichte, 605. Daſſelbe bezieht ſich auf die Krönung Ferdinands IV. zum römiſchen Kaiſer.

9) Piastus. Geſang- und Luſt-Spiel: Ged. 625. Vgl. über dieſe beiden Stücke Bouterw. 167, 168.

10) Der Schwermende Schäffer. Satyriſches Luſt-Spiel: Ged. 647. Es iſt dies eine Nachahmung des Thomas Corneille (nicht, wie Tieck p. XVII. ſagt, des de la Lande: de la Lande's Berger extravagant lag allerdings dem Corneille'ſchen Stück zu Grunde, Gryphius aber, wie er in der Vorrede ausdrücklich ſelbſt ſagt, übertrug unmittelbar den Corneille und zwar, wie er bekennt, nur auf Befehl einer „Durchläuchtigſten Perſon"). Das Stück iſt in Alexandrinern abgefaßt, mit untermiſchten Arien und Liedern.

11) Absurda Comica Oder Herr Peter Squentz, Schimpffſpiel. In Proſa: ſ. Ged. 691. Es iſt dies bei Weitem das berühmteſte unter Gryphius' Stücken; über ſeinen Zuſammenhang mit der engliſchen Literatur und die etwaige Beziehung zu Shakeſpeare vgl. Tieck XV. fgg. ſowie auch bei Gervinus, 446, übereinſtimmend mit Bouterw. 163. Eine moderne Bearbeitung des Squenz hat Bredow in den früher erwähnten nachgel. Schr. verſucht. Einen Wiederabdruck des Originals findet man bei Tieck a. a. O. 233—271.

12) Horribilicribrifax, Deutſch. Scherzſpiel. Gleichfalls in Proſa: ſ. Ged. 753. Ein Miles gloriosus des ſiebzehnten Jahrhunderts; das genialſte vielleicht, jedenfalls das effectreichſte von Gryphius' komiſchen Stücken. Vgl. Bouterw. 165, Tieck (bei dem auch das Stück ſelbſt: 145—231) p. XV, Gerv. 447.

13) Seugamme, Oder Untreues Hausgeſinde. Luſtſpiel. Deutſch Aufgeſetzet: Ged. 839. Iſt dem Italieniſchen des Girolamo Razzi (Bouterw. II, 130) nachgeahmt, eine Jugendarbeit des Gryphius, in Proſa. Vgl. Bouterw. X, 163. — Endlich

14) Das verliebte Geſpenſt, ein Geſangſpiel, mit einem darin verflochtenen Zwiſchenſpiel in ſchleſiſchem Bauerndialekt: die geliebte Dornroſe. In der oben angeführten, von Gryphius' eigenem Sohn veranſtalteten Ausgabe fehlt dies Stück; in anderen dagegen iſt es enthalten und unzweifelhaft Gryphius' Arbeit, ſogar vermöge eben des Zwiſchenſpiels eine ſeiner gelungenſten: ſ. Tieck XVII, ſowie namentlich Gervinus, p. 446. —

Einige Proben aus den dramatiſchen Werken ſelbſt mögen dieſe Ueberſicht derſelben ſchließen; ich beſchränke mich auf wenige Bruchſtücke, da auch ſolchen Leſern, denen die älteren Ausgaben nicht zugänglich, durch Tiecks Deutſches

Digitized by Google

Theater, Bd. II. ausreichende Gelegenheit geboten ist, die genauere Bekanntschaft des Dichters, namentlich des Lustspieldichters, zu machen.

Zuerst also eine Stelle der Katharina von Georgien. Die Heldin, weil sie sich Schach Abbas' unlauteren Wünschen nicht hat fügen wollen, ist aufs Grausamste gemartert worden: man hat sie mit glühenden Zangen zerfleischt, jetzt soll sie den Scheiterhaufen besteigen. Dies die Situation, in welcher sie nachstehende Abschiedrede an ihre Dienerinnen ꝛc. hält (Ged. p. 157):

Catharina, Salome mit dem gantzen Frauenzimmer.
Der Blut-Richter mit den Soldaten und henckern.

Catharina.

Wir, Salome, sind frey! der Höchste reißt die Bande
Des langen Kerckers auf! und führt uns aus dem Lande
Da Tod und Marter herrscht, in das gewünschte Reich,
Der ewig-steten Lust. Wir lassen diese Leich
Dem Chach zum Lösegeld. Der Geist ist dem befohlen
Der uns ins Vaterland wil aus dem Elend holen,
Nemt ihr das Ebenbild der Leidenden in acht;
Und habt von uns zuletzt, O Liebsten; gute Nacht!
Ihr habt mit uns beherzt das schwere Joch getragen!
Der Donner der uns traff, hat auch nach euch geschlagen!
Dennoch blieb eure Treu' vom Wetter unbewegt,
Ob wir schon in dem Staub von unserm Thron gelegt!
Habt Danck für diesen Dienst, den wir jetzt nicht belohnen!
Wir wolten (möcht es sein!) nicht unsers Blutes schonen,
Wenn euch zu helffen wär! Ach, aber unsre Cron
Fiel mit der Freyheit hin! das Glück hat Gut und Thron
Und Schätz und Geld geraubt! wir haben nichts behalten
Als den gebundnen Leib, der jetzund soll erkalten!
Ach! lernt wie unversehns der Erden Lust vergeh!
Auf wie nicht festem Grund' all unser Hoffen steh'
Und schlagt was euch die Welt; was Abas an mag bieten
Großmüthig aus der Acht! es sind nur reine Sitten
Die den gerufften Geist begleiten für Gericht,
Wenn Gott nach unserm Thun, den letzten Schluß ausspricht.
Ade! traurt nicht um uns! wir sind nicht zu beweinen!
Der HErr! der Herren HErr wird uns voll Lust erscheinen,
Wir gehn durchs Finsternis zu Gott der Licht von Licht
Beschwer't doch unsern Tod mit euren Thränen nicht.
Beklagt die, die sich hier ob ihrer Sünd' ergetzen,
Und auf vergänglich Gut den Grund der Hoffnung setzen,
Es ist nicht winselns Zeit, glaubt es ist jauchzenswerth,
Daß unser Bräut'gam uns die Marter-Cron beschert. ꝛc. ꝛc.

Sodann aus dem Carolus Stuardus die merkwürdige Scene, wo er einen gewissen Poleh, eine geheimnißvolle Person, von der er selbst in der Vorrede

Digitized by Google

ſagt: „Wer dieſer iſt, iſt Vielen unverborgen. Ich ſchone noch des eigenen Namens. Er hat bereits ſich ſelbſt abgeſtraffet und ſeinen Richter erlitten" — auf die Bühne bringt, in dem Augenblick, da die Hinrichtung des Königs vollzogen werden ſoll (p. 327):

Poleh.
Kommt raſend mit halb zerriſſenen Kleidern und einem Stock in der Hand auf den Schau-Platz gelauffen.

Umſonſt! weicht! es iſt aus! rennt, hier iſt nichts zu hoffen!
Was ſucht man? Laſt mich los! der Grund reißt! Styx iſt offen!
Geſchehn! es iſt geſchehn! mein König! nicht um dich:
Nein! nein! ach leider nein! es iſt geſchehn um mich!
Du ſtirbſt ohn Schuld; und ich leb' allem Recht zuwider!
Brecht Felſen! Himmel blitz' auf die verfluchten Glieder!
Wie (a) druckt mich Carols Blut, das noch vertrieffen ſoll!
Wie pocht mein brennend Hertz! und Stuard dir iſt wohl!
O was! warum hab ich! wie hab ich mich erkühnet?
Was hab ich nicht vor Straff, und Strang, und Glut verdienet?
Ach leider! fiel ich bey dem tollen Hals-Gericht?
Ach weh! wer kommt mir dort ſo blutig vor Geſicht?
Was Feure rauchen hier? was ſchwirren (b) dort vor Ketten?
Wer wil mich gegen mir in ſolcher Angſt vertreten?
Halt auf! halt! halt ein Herr! daß man die Drommel rühr'!
Der König kommt gerüſt! daß man die Stück aufführ!
Trompet und Picquen fort! gebt Loſung! Laſt uns ſehen!
Dringt an! Laſt uns den Feind hier unter Augen gehen!
Trarara! Trarara, tra, tra, tra, ra, ra, ra! (c)
Tratrara, (d) paff, paff, puff! paff! Iſt der Feldherr nah?
Paff, paff! der Hauffe fleucht! der König wird geſchlagen!
Laſt, laſt uns (ſehn wir noch?) erhitzten Muths nachjagen!
Wo ſteckt, wo kommt er hin? was ſchau ich? er verſchwind.
Wie wird mir? iſts ein Traum? Ja Träume, Dunſt und Wind,
Beſtreiten leider mich, und mein verletzt Gewiſſen,
Mein Hertz wird lebend noch in dieſer Bruſt zuriſſen.
Verflucht ſey dieſe Stund in der ich mich erklärt,
Vor dich, du Mord-Schaar! ach! ach daß ein raſend Schwerdt
Die Lufftröhr mir zuſchlitzt, eh ihr mich angehöret!
Ach daß der ſchnelle Blitz mich Himmel ab verſehret;
Eh ich, Verräther, mich zu euren Rotten gab!
Ach daß die lichte Gluth! ach daß ein ſcheußlich Grab
Mich lebend eingeſchluckt, eh ich mich ließ verführen!
Komm Angſt, ſo groß du biſt! laß, weil ich hier, mich ſpühren
Was unter-irrdſche Qual, die dort die Geiſter nagt,
Die in dem Schweffel-Pfuhl verzweifelnd Raſen plagt.

(a) Er ſchlägt auf die Bruſt. (b) Er ſtellet ſich als höret er etwas von fern. (c) Er geberdet ſich mit dem Stock als einer Trompeten. (d) Als mit einem Feuerrohr.

Digitized by Google

Weh mir! was ſchau ich dort? weh mir! die Rach (e) erſcheinet!
Der Straffen Wetter blitzt! heult Richter! Mörder weinet!
Wen ſchleifft man? Carew dich? Wer hängt hier? Horriſon?
Wie Hugo? fällſt du auch in den verdienten Hohn?
Wie zittert noch dein Hertz in grauſer Hencker Händen?
Wo wird man deinen Kopff, wo die vier Stück hinſenden?
In die man dich vertheilt. Hier brennt Dein Eingeweid:
Leid' Hewlet, deſſen Fauſt den Blut-Kelch voll von Neid,
Dem König hat gewährt (f) ꝛc. ꝛc.

Sodann, um auch von der Art der Gryphius'ſchen „Reihen" einen Begriff zu geben, den Chorgeſang, mit welchem der Carolus Stuardus ſchließt:

Die Geiſter der ermordeten Könige.

Die Rache.

I. Geiſt. Rach! Rache groſſer Gott! II. Rach! Rach. III. HErr komm zur Rache!
IV. Rach über unſer Blut! V. HErr richte meine Sache!
Alle. Rach! Rache! Rache! Rach! Rach! über dieſen Tod!
VI. Rach über dieſen Fall und aller Printzen Noth!
I. Erſcheine Recht der groſſen Himmel!
Erſchein' und ſitze zu Gericht,
Und hör' ein ſeufftzend Weh-Getümmel,
Doch mit verſtopften Ohren nicht.
II. Willſt du die Ohren ferner ſchlieſſen,
Siehſt du nicht, wie man Throne bricht;
So laß doch dieſes Blutvergieſſen,
Gerechter ungerochen nicht.
Alle. Rach Himmel! übe Rach! I. Rach König aller Götter.
IV. Rach aller Printzen Printz! VI. Rach über Uebelthäter!
V. Rach über unſer Angſt. II. Rach über aller Noth.
VII. Rach über diß Gericht. Alle. Rach über Carels Tod.

Die Rache. Die Donner-ſchwangre Wolcken brechen:
Und ſprützen um und um zertheilte Blitzen aus!
Ich komme Tod und Mord zu rächen!
Und zieh' diß Schwerdt auf euch ihr Hencker und eur Hauß!
Weh zitternd Albion, die Rache
Schwer't bei der Götter Gott und deines Königs Blut;
Daß auf dein Grund-Verderben wache,
Ein unerhörter Grimm und Plagen-volle Fluth.
Reiß auf du Schlund beſtürzter Erden!
Laſt ab die ihr bemüht die Schuldigen zu quälen!
Aus Engelland wird helle werden,
Hört was die Rach' euch wil, ihr Furien befehlen!
Komm Schwerdt! komm Bürger-Krieg! komm Flamme!
Reiß aus der Tiefe vor geſchminckte Ketzerei!

(e) Unter dieſen Worten öffnet ſich der innere Schau-Platz, und ſtellet die Viertheilung des Hugo Peters und Hewleds vor. (f) Der Schau-Platz ſchleuſt ſich.

Digitized by Google

Kommt weil ich Albion verdamme!
Ich geb Jerne preiß und Britten Vogel-frey!
Ihr Seuchen! ſpannt die ſchnellen Bogen!
Komm! komm geſchwinder Tod! nimm aller Gränzen ein!
Der Hunger iſt voran gezogen,
Und wird an Seelen ſtatt in dürren Gliedern ſeyn!
Komm Zwytracht: Hetze Schwerdt an Schwerdter!
Komm Furcht beſetz' all End' und Oerter.
Komm Eigenmord mit Strang und Stahl.
Komm Angſt mit allzeit neuer Qual.
Ihr Geiſter! laufft! weckt die Gewiſſen,
Aus ihrem ſichern Schlaffen auf!
Und zeigt warum ich eingeriſſen!
Mit der geſammten Straffen Hauff!
Ich ſchwere noch einmal bey aller Printzen König
Und der entſeelten Leich, daß Albion zu wenig
Zu dämpffen meine Glnth. Das Albion erſäufft:
Wo es ſich reuend nicht in Thränen gantz verteufft. ꝛc. ꝛc.

Zum Schluß endlich eine Luſtſpielprobe, aus dem Horribilicribrifax: ein Geſpräch zwiſchen der alten ſchwerhörigen Kupplerin Cyrille und Sempronius, einem (wie Gryphius ſelbſt ihn bezeichnet) „alten verdorbenen Dorfſchulmeiſter von groſſer Einbildung" einer Art Holofernes aus Shakeſpeare's Lore's labour's lost (aus den Ged. p. 768 fgg.):

Die alte Cyrille. Sempronius.

Cyrille. Kätterle, ſchleuß das Haus wol zu, und wo die Braut kommt, der ich rathen ſolte, ſo gib ihr das Waſſer, wenn ſie dir drey Ducaten eingeliefert hat. Wird Don Diego nach mir fragen, ſo ſage, daß ich in ſeinen Geſchäfften ausgegangen bin. Es iſt itzt alles theur; die Welt iſt gar auf die Neige kommen: die Jungfern ſind ſo geitzig, wie der Teuffel, und die Junge Geſellen haben lauter nichts in dem Beutel. Es iſt gar eine andre Welt, als da ich noch jung war: die Liebe iſt gar geſtorben. Nun muß ich gehen und ſehen, ob ich heute was verdienen kan. Nu das walte, der es walten kan. Matthes gang ein, Pilatus gang aus, iſt eine arme Seele draus. Arme Seele, wo kommſt du her? Ach das iſt ein tröſtlich Gebet.

Sempron. Prolixam texit fabulam, interrumpam et alloquar. Bona Dies, bona Dies!

Cyrille. Aus Regen und Wind, und aus dem feurigen Ring.

Sempron. Bona Dies, Cyrille.

Cyrille. Was ſagt Herr Jonipis, ô ja die iſs.

Sempron. Ha! Beſtia, verſteheſt du nicht was ich ſage?

Cyrille. Ja freylich bin ich die beſte, es iſt in der gantzen Stadt keine ſo redliche, fromme Frau, Herr Criccronigo.

Sempron. Ego appellor Sempronius.

Cyrille. Ob ich Semmeln oder Honig ha? Ne Herr Grigories, ich verkaufe nicht mehr Obſt und Näſcherey.

Sempron. Ich ſage euch nicht von Semmeln und Honig, ſondern wünſche euch einen guten Morgen.

Digitized by Google

Cyrille. Dem wird der Engel Uriel nehmen ſein Horn, und blaſen drein Sit titu.

Sempron. Was murmelt ihr?

Cyrille. Ich bete ein tröſtlich Gebet vors Feber und böſe Wetter.

Sempron. Seponamus ista.

Cyrille. Ob ich Seiffe haben müſte. Ja freylich lieber Herr Procrecriis. Die Wäſche koſt viel Geld, man muß vor ein Muderhemdlin einen guten Groſchen geben.

Sempron. Ey laſſet uns diß beyſeite ſetzen! höret nur, ich ſage euch ἀληθῶς, purè.

Cyrille. Da ſoll euch der Teuffel dafür holen, ſagt ihr daß ich eine alte Hure bin? das kann mir kein redlicher Mann mit gutem Gewiſſen nachreden, du alter, graubärtiger ungehangener Dieb, du darffſt mir nicht viel, ich gäte dir den Bart aus.

Sempron. Ey, ihr verſtehet mich nicht recht, ich rede Griechiſch und Lateiniſch ἀληθῶς, purè.

Cyrille. Saget mir nicht mehr von der alten Hure, eher.

Sempron. Ἀληθῶς, purè, das heiſt in Warheit, ich weiß doch wohl, daß ihr eine redliche Frau ſeyd; die gantze Stadt haud negat.

Cyrille. Daß ich mirs Haupt gebadt, was gehet der gantzen Stadt daran ab.

Sempron. Surdo natro fabulam.

Cyrille. Ey Herr, redt doch kein Polniſch mit mir, ich verſteh euch nicht.

Sempron. Ich rede nicht Polniſch, ich rede Lateiniſch.

Cyrille. Ihr ſeyd ein Doctoribus, und ich bin nicht studiret, wozu dienet der Lateiniſche Unrath?

Sempron. Quid Gallo margaritam.

Cyrille. Ja im Keller iſt Margrite.

Sempron. Eim Sau fragt nicht nach Muscaten.

Cyrille. Muſcaten in warm Bier ſind gut vor die Mutter-Krankheit ꝛc. ꝛc.

Zu pag. 127: Der Dritte endlich iſt Lohenſtein. Daniel Kaſpar von Lohenſtein, geb. 1635 zu Nimptſch in Schleſien, ſt. als kaiſerlicher Rath und erſter Syndikus zu Breslau 1683. Seine Gedichte, ſowie ſein Heldenroman Arminius und Thusnelda (zuerſt 1689 nach ſeinem Tode, durch Benjamin Neukirch herausgegeben) ſind, wenn auch nur dem Namen nach, bekannt genug; uns an dieſer Stelle intereſſiren nur ſeine dramatiſchen Arbeiten. Es ſind ſämmtlich Trauerſpiele, ſechs an der Zahl, und zwar folgende:

1. Ibrahim Baſſa, ſchon 1650, alſo im funfzehnten Jahre des Dichters geſchrieben. In den früheſten, von Lohenſtein ſelbſt beſorgten Ausgaben ſeiner Gedichte (Trauer- und Luſtgedichte, Bresl. 1680) fehlt dies Stück; in den ſpäteren dagegen, z. B. der mehrbändigen Fellgibelſchen von 1685, macht es den Anfang. Es iſt das gemäßigteſte der Lohenſteinſchen Stücke; nur will auch das noch nicht viel ſagen.

2. Agrippina, zuerſt 1665. Dies Stück enthält die berüchtigte Geſchichte der Kaiſerin Agrippina, der Mutter Nero's. Die ärgſten Greuel, Mord, Wolluſt, Blutſchande waren mit dieſem Stoffe alſo ſchon von ſelbſt gegeben; aber Lohenſtein hat dieſe dargebotenen Seiten noch mit beſonderer Liebe hervorgekehrt,

Digitized by Google

soweit sogar, daß er sich nicht scheut, Agrippinen auf die Scene zu bringen, wie sie mit unumwundenen Worten den eigenen Sohn zu blutschänderischer Wollust aufstachelt.

3. Epicharis (1665). Gleichfalls am Hofe des Nero spielend und wie das Vorige von Blut und Greueln triefend. „Dies Stück ist wie eine Mördergrube und Richtplatz; über den Todten triumphirt die siegende Bosheit, Angeberei und Blutgier." So Gervinus, III, 455.

4. Kleopatra (1661).

5. Sophonisbe (1680).

6. Ibrahim Sultan — nicht zu verwechseln mit dem Ibrahim Bassa, dem Jugendstück. Ibrahim Sultan, eine blut- und schandgetränkte Episode der türkischen Hofgeschichte, erschien zuerst 1673: — seltsam genug, zur Vermählungsfeier Kaiser Leopolds mit der Erzherzogin Felicitas von Oesterreich. Doch scheinen dergleichen Sottisen weder die Dichter noch die Fürsten selbst genirt zu haben; auch die Agrippina, dieser Ausbund von Schmutz und Unsauberkeit, ist einer Herzogin Luise von Liegnitz gewidmet: „denn ihre Laster wüssen nirgends als bei den Tugenden einer grossen Hertzogin Genade zu finden u. s. w." — Tieck hat ihn in sein Deutsches Theater II, 275—344 aufgenommen. — Vgl. im Allgemeinen Bouterwek X, 298—303, Tieck a. a. O. Vorr. p. XVII—XXII, sowie ganz besonders Gervinus III, 452—458, aus dessen lebendiger und anschaulicher Schilderung wir, zur näheren Charakteristik des Dichters, nachstehende allgemeinere Sätze beifügen wollen: „Es ist unglaublich, wie weit wir plötzlich in diesem Manne von einer gewissen erreichten Höhe in die Tiefe gleichsam des früheren plebejischen Geschmacks wieder herabgestoßen werden. Seine Trauerspiele sind formell ganz den Gryphiusschen nachgebildet, allein wenn uns vorhin bei diesem einzelnes Blutiges und Grausames mißfiel, so tritt er, wenn wir Lohensteins Stücke betrachtet haben, in das Licht der größten Milde und der edelsten Zartheit (p. 453) ... Dies ist Lohensteins ganze Kunst, daß er die Grandiloquenz, das Energische und Leidenschaftliche des Gryphius, das er nicht erreichen kann, ersetzt mit einem fortwährenden Gebelle, mit einem endlosen niedrigen Fluchen, mit gemeinen Schimpfreden ums dritte Wort: „jedweder Ausspruch klingt nach Läster, Fluch und Dräuen." (p. 455) ... Man muß sich die englische Revolution, die Entdeckungskriege in der neuen Welt, die Greuel des 30jährigen Krieges und die Türkenzeiten immer im Gedächtniß halten, wenn man begreifen soll, wie selbst in den gebildeten Ständen damals diese Greuel auf der Bühne Beifall finden konnten, unter einem Geschlechte, daß sonst so manche fromme Empfindung blicken läßt.... Alles ist voll von Anthitheſen und Witzreden; die kurzen Gegenreden dienen ordentlich erwünscht oft zu eben so vielen Epigrammen; dieß Verstandeswerk übertäubt jede Empfindung, und ganz wohl sagt Breitinger, die sterbende Cleopatra, da sie ihre Schlange anredet, errege uns Mitleid — mit ihrem schlechten Witze. Kunststücke des Wissens, Sammelns und Redigirens sind diese Trauerspiele überall; eine kalte Prosanatur schrieb sie..... Ein falscher glänzender Firniß von angelernten, oft sehr ungeschickten Metaphern, von einem Schwall von Gleichnissen und Bildern, die oft wenig verdaut sind, überzieht die große Dürftigkeit, die im Hintergrunde liegt; das Kleine und Unbedeutende giebt sich eine lächerliche Gravität; das Natürliche und Einfache wird dem Ungeheuern geopfert."

Digitized by Google

Zur Probe diene eine der wenigen unanſtößigen Stellen: die Abſchiedrede der Cleopatra, da ſie im Begriffe ſteht, ſich durch den bekannten Schlangenbiß zu tödten:

Die fünfte Abhandlung.
Der Schauplatz bildet ab den
Tempel der Iſis zu Alexandria, daran
die Königliche Todten-Gruft ſtößt.
Cleopatra. Charmiam. Iras. Des Anton.
Leiche auf einem erhobenen Grabe.
Sida. Belisama. Salambo. Babia.
Etliche Prieſter.

Cleop. Wer auf daß leichte Rad des blinden Glückes trau't,
Auff ſeiner Tugend Grund nicht ſchlechte Thürme baut,
Die Fürſten dieſer Welt der Erde Götter nennet,
Wer viel weiß auſſer ſich, ſich in ſich ſelbſt nicht kennet,
Wer ſich auf's Zepters Glas, des Thrones Grund-Eiß ſtützt;
Der komm' und lern' allhier, wie der ſo ſchwankend ſitzt,
Der auff dem Gipffel ſteht. Der Ausbund aller Helden,
Anton, den Sud und Oſt wird ſtets unſterblich melden,
Für dem Po, Phrat und Nil offt auff den Knien lag,
Verfällt nicht nur ſchlecht hin durch einen Donnerſchlag,
Er kan hier kaum ein Grab durch unſre Bitt' erlangen.
Wol! laßt uns zum Abe den edlen Leib umfangen!
Kommt, liebſte Schweſtern, kommt, bringt ihm durch eure Hand
Ein Opffer wahrer Treu' und letztes Liebes-Pfand.
Beſudelt euren Leib, entblößt und ſchlagt die Brüſte!
Waſcht ſieben Tag' euch nicht. Umſchrenckt die Todten-Kiſte
Mit Eppich. Ziehet Säck' an ſtatt Damaſten an.
Trinckt Waſſer, keinen Wein, daß man viel weinen kan.
Bethränet euer Brodt und die geringen Speiſen.
Zeuch, Iras, dem Anton mit dieſem krummen Eiſen
Durch ſeine Naſe das Gehirne rein heraus;
Und flöſſe Balſam nein. **Iras.** Diß, und der Därmer Grauß
Hat Etheocles ſchon mit einem Mohren-Steine
Geſchnitten aus dem Bauch' und mit Phönizer-Weine
Geſaubert fleißig ab, hernach in Nil geſenckt.
Sein holer Leib iſt auch mit Saltze ſchon getränckt.
Cleop. So ſalbt mit Ceder-Safft und Narden ſeine Glieder.
Eröffne, Charmium, ihm ſeine Augen-Lieder,
Die ich ihm drückte zu, den Himmel noch einmahl
Vergeiſtert anzuſchaun. Mercur, laß einen Strahl
Ihn auch auff mich noch thun: daß er vergnügt erblicke,
Wie treu und ſchmertzhafft ich ſein Grabmahl ihm beſchicke.
Salambo, fülle Leib und Bruſt voll Aloe,
Voll Mürrh' und Caßia. Geh, Beliſame, geh,
Steck unter ſeine Zung' ihm dieſen güldnen Groſchen.
Anton, daſern dein Geiſt nich mit dem Leib' erloſchen,

Digitized by Google

Da der entſeelten Seel' auf Sterbliche kan ſehn,
So wolleſtu, Anton, zu hören nicht verſchmehn.
Laß unſer beyder Leib in einer Grufft vermodern,
Die Glutt der Liebe noch in unſer Aſche lodern,
Zwey Seelen einen Kreiß der Sterne nehmen ein,
Uns beyde täglich Braut, und einen Bräutgam ſeyn.

Dann die Sterbeſcene ſelbſt:

Charm. Iſt denn kein Mittel nicht zu fliehen Tod und Banden?
Cleop. Der Schluß bleibt feſt. Hier iſt die Artznei ſchon vorhanden.
Charm. Worzu hat ſie hieher den Feigen-Korb verſteckt?
Cleop. Der uns miß-gönte Todt wird durch diß Laub verdeckt.
Schaut ihr die gelbe Schlang' an dieſen Honig ſaugen?
Schaut wie ihr Schwantz hier ſpielt, wie flammen ihr die Augen?
Sie ſchärfft auff unſerm Arm ſchon Zunge, Gifft und Zahn.
Iras. Mein Geiſt erſchüttert ſich. Iſt diß die ſanffte Bahn
Zu ſterben durch den Wurm? durch ein ſolch Ungeheuer?
Cleop. Der Schlange brennend Gifft iſt kein ſolch raſend Feuer,
Als Caeſars Ehren-ſucht. Man ſucht bey Nattern Rath;
Bey Drachen: wenn man nicht bey Menſchen Zuflucht hat.
Charm. Ihr Götter! ſol der Molch den Lilgen-Arm vergifften.
Cleop. Ja unſrer hohen Seel des Cörpers Pforten lüfften.
Diom. Ja! nun iſts Sterbens Zeit. Der Käyſer hat befohl'n;
Daß man ſtracks allen Schatz ſol auff die Schiffe holn.
Ich ſah Oſirens Bild, das niemand noch geſchätzet.
Und künſtlich von Schmaragd zuſammen iſt geſetzet,
Neun Elenbogen hoch, gleich aus dem Tempel ziehn.
Cleop. Ihr Götter! Iſt Auguſt ſo gottloſ' und ſo kühn;
Das er die Tempel ſich nicht ſcheuet zu berauben?
Diom. Ja, wo Cleopatra wil Dolabellen glauben,
Was er ins Ohr mir bließ, wird heut Agrippa noch
Sie rauben auff ſein Schiff. Cleop. Wol! laßt der Römer Joch
Zerbrechen, den Auguſt auch ſterbende verlachen.
Weil Menſchen ärger ſind, mit Schlangen Hochzeit machen.
Komm, angenehmes Thier! komm, komm und flechte dich
Um dieſen nackten Arm! vermähle durch den Stich
Der Adern warmen Kwell dein züngeld-tödtend Küſſen.
Wie? wilſtu nur dein Maul durch Feigen-Safft verſüſſen?
Iſt unſre Marmel-Haut nicht Stich und Giftes werth,
Das die Verdammten offt eh' als ein Blitz verzehrt?
Soll mir zur Straff auch denn itzt Schlangen-Gift gebrechen?
Diom. Laß mich, Cleopatra, verſuchen vor ihr ſtechen;
Und meine Redligkeit bewehren durch den Tod.
Sie ſticht. Schaut ihr's, die Haut iſt nur ein wenig roth.
Charm. Hilff Himmel! fällt er doch ſchon todt zur Erde nieder.
Babia. Es iſt kein Puls mehr dar; das Gifft hat ſeine Glieder
Bereit in Eyl verkehrt. Cleop. Der treue Knecht erwirbt

Digitized by Google

Ihm Rhum und lehret uns: wie ſichs ſo leichte ſtirbt;
Ja er beſchämet uns: daß wir ſo zärtlich ſterben.
Belisam. Die Schlange die den Knecht ſo ſchleunig ließ verderben,
Sticht nicht Cleopatren, weil das Verhängnüs ihr
Vielleicht die Zunge hält. Cleop. Mahlt mir ſolch Ding nicht für.
Sie hat den Arm verſchmeht, ſie dürſtet nach den Brüſten.
Komm her. Weil ich den Tod verdient mit meinen Lüſten.
Nun ſtich! und ſauge Gifft, wo mancher Roſen-Mund
Vor Milch und Honig ſoog. Sie beißt! ich werde wund.
Ich fühle Schlafſucht ſchon und Ohnmacht mich befallen.
Charm. Ach ſchenckt das Glück uns denn nichts anders ein als Gallen!
Cleop. Kommt, Liebſte, nehmt von uns den letzten Kuß noch an!
Salamb. Sie bebt, ſie ſchläffet ein; Es iſt um ſie gethan!
Charm. Erbebend Donner-ſchlag! der Marck und Bein durchfähret!
Das Hertz in kaltes Eiß, das Aug' in Stein verkehret,
Daß das gefrorne Blut der Adern Röhr verſchützt,
Von dem die ſtarre Thrän' im eignen Kwell erſitzt!
Wo fällt die Göttin hin? der Abgott unſrer Seele?
Sinckt ihrer Augen Sonn' in ſo kohl-ſchwartze Höle?
Umb: daß er Lieb' und Licht alldar erwecken mag?
Soll ihrer Glieder Schnee die Nacht verkehr'n in Tag?
Wil ihr benelckter Mund im Grabe Blumen ſämen?
Des Abgrunds finſtre Klufft ein Paradiß beſchämen?
So geht Egypten-Land der Oſt-Welt Luſt-Haus ein,
Und deſſen Himmel wird itzt eine Hölle ſein!

Zu pag. 128: namentlich von Marino. Giambattiſta Marino (auch Marini) geb. zu Neapel 1569, ſt. 1625. Vgl. über dieſen berühmten — oder wenn man ſo will: berüchtigten Dichter, den Stifter einer eigenen, über Italien, Spanien, Frankreich und Deutſchland ſich ausbreitenden Poetenſchule Bouterwek II, 386—402.

Zu pag. 131: Das allegoriſche Feſtſpiel. Dahin gehören namentlich die Stücke der Joh. Chriſt. Hallmann (geb. 1650, ſt. 1704), Auguſt von Haugwitz (ſeine Schuldige Unſchuld oder Maria Stuarda Königin von Schottland erſchien 1683), Sigmund von Birken (1626—1681), Simon Dach (geb. 1605, ſt. als Prof. zu Königsberg 1659), A. Bohſe, genannt Talander (1661—1730) und vieler Andern mehr. Vgl. im Allgemeinen Gervinus III, 417 fgg. Bouterwek X, 277. 326. u. ſ. f.

Zu pag. 131: Das Schäferſpiel. Ihren erſten Anfang nahm die Schäferpoeſie (die ſich bekanntlich keineswegs auf die dramatiſche Form beſchränkte: vielmehr, wie dem allegoriſch-politiſchen Feſtſpiel die höfiſch-politiſchen oder galanten Romane, ſo dem dramatiſchen Schäferſpiel geht eine umfangreiche Literatur von Schäferromanen theils voraus, theils zur Seite, zu geſchweigen von den unzähligen lyriſchen Gedichten deſſelben Stils) allerdings unter den Gelehrten, in den poetiſchen Orden und Akademien, welche dieſelben, in nächſter

Digitized by Google

Nachahmung der Italiener, unter ſich bildeten. So namentlich der ſchon früher (bei Gelegenheit des Joh. Klay) erwähnte Pegnitzſche Blumen- oder wie er auch heißt: Orden der Pegnitzſchäfer zu Nürnberg, aus deſſen Mitte gleich bei ſeinem Entſtehen (1644) „Pegnitziſche Schäfergedichte, in den Berinergiſchen Gefilden angeſtimmet von Streſon und Clajus" (d. i. Harsdörfer und Klay) u. dgl. m. hervorgingen. Unſre Leſer wiſſen indeſſen bereits, daß es von dieſen gelehrten zu den höfiſchen Spielereien nicht eben weit war: und ſo hat denn auch die Schäferpoeſie ihre hauptſächlichſte Ausbildung (als dramatiſches Gedicht oder eigentliches Schäferſpiel) in der That vornämlich an den Höfen erhalten. Der Stil derſelben wurde hauptſächlich durch Hofmannswaldau's Treuen Schäfer, nach Guarini's berühmtem Pastor fido (erſchien 1585, ſ. den Auszug bei Bouterw. II, 359 fgg.), beſtimmt. Vgl. im Allgemeinen Bouterw. X, 253 fgg. Gervinus III, 417. — Ueber die komiſchen Schäferſcenen, die ſchon um Mitte des XVI. Jahrh. als Zwiſchenſpiel in Geiſtliche und Schuldramen eingeſchoben wurden, ſ. ebendenſ. III, 101. Doch möchte ſich zwiſchen dieſen und den ſpäteren (höfiſchen) Schäferſpielen wohl ſchwerlich ein Zuſammenhang begründen laſſen.

Zu pag. 131: Spuren eines deutſchen Singſpiels ꝛc. Vgl. Gervinus III, 225. Von den Ayrer'ſchen Singſpielen hat Tieck eines mitgetheilt: Deutſch. Th. I, 184 fgg.

Zu pag. 132: Als die erſte deutſche Oper gilt jene Daphne ꝛc. Auch dieſe iſt bei Tieck II, 61—80 abgedruckt. Da dieſelbe zugleich als Probe der oben erwähnten Schäferſpiele dienen kann, ſo wollen wir hier ein Bruchſtück davon einrücken. — Den „Vorredner" macht Ovidius, das fürſtliche Brautpaar (Georg II. Landgraf von Heſſen, vermählte ſich mit Maria Eleonora, Schweſter des Kurfürſten Johann Georg I. von Sachſen) haranguirend, die Bedeutung des Feſtes verkündigend. Darauf eröffnet folgendes Terzett der Hirten den erſten Akt:

Der erſte Hirt.

Unter dieſem Schatten hier
Liegt das grimme Wunderthier:
Ihr Hirten weicht, geht weg ihr Schäfferinnen.
Schawt daß kein Aſt ſich nicht bewegt,
Daß kein Geräuſche ſich erregt,
Es wird ſonſt ewer innen.

Der andre Hirt.

So müſſen wir dann aus gefahr
Die ſüſſen Felder meiden,
Vnd können vnſer Vieh vnd weiſſen Lämmerſchar
Nicht ſicher weiden?

Der dritte Hirt.

O Jupiter der du mit Donnerflammen
Erſchütters See und Land,
Nimb deinen Blitz vnd Hagel gantz zuſammen,
Beuth her die ſtarcke Hand.
Komm vns Armen doch zu ſtewer
Wieder dieſes Vngehewer.

Der erſte Hirt.

Umb dieſen Wald vnd Schatten haben wir
Bißher geſehn das Blutgetrenckte Thier.
Echo. Hier.

Digitized by Google

Wie daß ich jetzund ſicher bin?
Iſts weg, iſts anderswo dann hin?
Echo. Hin.
Ich weiß nicht wie ich doch diß Ebenthewer deute,
Kömpt es inskünfftig auch noch wieder für vns Leute?
Echo. Heute.
Ach! ach! wer dann tröſtet mich
Wann das Thier laſſet ſehen ſich?
Echo. Ich.
Wer biſt du welcher mir verheiſcht ſo groſſe Wonne,
O beſter Troſt den je beſchienen hat die Sonne.
Echo Die Sonne.
Biſt du der Gott auß Delos welcher ſich
Mir zeigen will? O Sonne hör ich dich?
Echo. Ich dich.
Du du haſt Pfeil vnd Krafft; drumb ſtewre der Gewalt
Der grimmen Beſtien, o Phebus, alſobald.
Echo. Bald.

Apollo.

So iſt dann nun dem Drachen
Durch meines Bogens macht
Geſtillt der wilde Rachen.
Umbringt ihn nun die Nacht
Der vor die Peſt der Erden
Die ſchew der Menſchen war?
Ihr Hirten bringt die Heerden;
Ihr ſeyd nun auß Gefahr.
Ihr Nymphen windet Krentze,
Hegt ſchöne Lobetäntze,
Kompt kühnlich in den Wald,
Singt daß die Heid' erſchallt.
Das Thier wird nicht forthin
Die Lufft vergifften können,
Und Krankheit nach ſich ziehn.
Erfriſchet Hertz vnd Sinnen;
Die Wangen müſſen nun auch nachmals nicht verbleichen,
Sie ſollen Lilien vnd roten Roſen gleichen;
Dann die Schlang' iſt vmbgebracht
Die euch Kummer hat gemacht.

Chor der Hirten

Du groſſer Gott der du den Fewer-Wagen
Rings umb den ſchönen Himmel führſt,
Der du den Tag ſo offt es pflegt zu tagen
Mit einem güldnen Mantel zierſt,
Daß der helle Schein ſich dringet.
Durch der finſtern Nächte ruh,
Daß vns klares Liecht vmbringet,
O Apollo, das machſt du.

Daß auff den Froſt diß groſſe Rund der Erden
Sein graues Winterkleid ablegt,
Daß Wieſen, Feld vnd Wald verjünget werden,
Daß des Geflügels Heer ſich regt,
Daß ſie in den Lüfften fliegen,
Vnd vns lieblich ſingen zu,
Daß die Bäume Blätter kriegen,
O Apollo, das machſt du.

Du Künſte-Gott, du Artzt, du Traum-außleger,
Du Senger-Fürſt, du Krauſſenhaar,
Du jmmer-jung, du Meiſter aller Jäger,
Von dir kömpt alles gantz vnd gar;
Doch dein Pfeil vnd ſchneller Bogen,
Deines güldnen Köchers Pracht,
Wird dem allen fürgezogen
Was dich ſonſt berühmet macht.

Digitized by Google

Wer kundt ohn dich, O Phebus überwinden
Das wilde Gifft- und Flammenthier?
Komm, Cynthius, laß frische Kräntze binden
Vmb deiner gelben Haare Zier:
Laß die Blumen so wir haben,
Dir, O Vater, lieber seyn
Als der edlen Palmen-Gaben,
Vnd der Cedern reichen Schein.

Auch Gryphius, wie oben erwähnt, hat einige Singspiele geschrieben; daß sein Ton sich von dem Opitzschen zum Theil sehr merklich unterscheidet, mag folgende Probe aus dem Piastus (Ged. 642) beweisen — auch darum von Interesse, weil sie zugleich erkennen läßt, wie roh im Grunde die höfische Feinheit war und welche Unflätereien Gnade fanden vor derselben Etikette, die sonst nicht wählerisch genug sein zu können schien:

Knecht Stranßky. Magd Ville.
Stranßky taumelt und jauchzet.

Ville. Hast du dich schon toll und voll gesoffen,
Eh ein Gast noch an die Tafsel sitzt!
Stranßky. Sage mir, was hab ich sonst zu hoffen!
Muß man nicht arbeiten, daß man schwitzt?
Ville. Ja! dein Arbeit! solt es Fressen gelten,
Da kanst du vor zweymal zwey bestehn!
Stranßky. Plapperkopff! was hast du mich zu schelten?
Wird es denn auf deinen Beutel gehn?
Ville. Ja wie lange wird der Vorrath währen!
Wenn man den so liederlich verpraßt.
Stranßky. Ho! wir werden heute nicht verzehren,
Was verhanden. Gehe du und fast'.
Ville. Faste du, du Fresser sonder gleichen!
Toller, voller, grober Esels-Kopff.
Stranßky. Hütte dich; wo ich dich werd erreichen,
Daß ich dir die Fresse nicht verstopff.
Ville. Du verstopffen? Krieg ich dir die Haare,
Glaube, daß ich dich recht zausen wil.
Stranßky. Daß der Durst dir in den Rachen fahre!
Steh ich hier, und bin dein Affenspiel?
Ein ander Diener. Holla! kommt herein, der Koch läst sagen,
Daß es Zeit die Speisen auffzutragen:
Ville. Ja wenn einer dich ins Bette trüge!
Seht, was er vor krumme Gänge macht!
Stranßky. Wenn ich mich schon zehnmal mit dir schlüge,
Würd ich doch von Klügern ausgelacht ꝛc.

Im Uebrigen über die Entstehungsgeschichte und erste Ausbreitung der deutschen Oper vergl. die sehr lehrreiche Zusammenstellung bei Gervinus III, 475 fgg.; wir werden in den Anmerkungen zur nächsten Vorlesung darauf zurückkommen.

Zu pag. 132: Die Wirthschaften. Näheres darüber bei Flögel, Gesch. d. Grotesk. p. 241, sowie bei Plümicke, Theatergesch. v. Berlin p. 58. Den besten Begriff von dieser Art von Spielen kann man sich aus den dazugehörigen

Digitized by Google

Gedichten machen, dergleichen uns bei Canitz (geb. 1654 zu Berlin, ſt. als Kurbrandenbg. Geheimerath 1698; ſeine Biographie hat Varnhagen von Enſe, biogr. Denkwürdigkeiten IV, 191 fgg. geſchrieben), p. 199 fgg. der Königſchen Ausgabe von 1727, bei König ſelbſt (geb. 1688 zu Eßlingen in Schwaben, ſt. 1744 als Hofceremonienmeiſter zu Dresden), p. 452. 539 der Roſt'ſchen Ausgabe der Ged. v. 1745 u. ſ. w. aufbehalten ſind. Z. B. (Königs Ged. p. 488 fgg.):

Scherz- u. Sinngedichte
über
die Wirthſchaft
der Franzöſiſchen Bauern,
Italieniſche Comödie, Berghauer und Norwegiſche
Bauern,
bey dem Beſchluſſe
des dreßdniſchen Carnevals 1728.

Wirth.
Se. Kgl. Maj. von Pohlen.

Bey dieſem groſſen Wirth in Dienſte ſich begeben,
Iſt ſüſſer, als in Freyheit leben.
Pracht, Anſtalt, Ueberfluß und Ordnung fehlt hier nicht.
Weil nichts in dieſem Hauß als Eigennutz gebricht.
Sein Hertz iſt ohne falſch und unverfälſcht ſein Wein,
Drum kehren gar bey ihm gekrönte Häupter ein.
Nicht wahr? das Sprichwort trifft recht zu bey dieſem Feſte:
So wie der Wirth, beſchert ihm Gott die Gäſte.

Wirthin.
Die Frau Fürſtin von Teſchen *).

Die ſo verſtändig iſt, die ſo wohl weiß zu leben,
Die weniger gewohnt, zu nehmen, als zu geben,
Und die man von Natur ſo gaſtfrey ſtets erblickt,
Hat ſich, vor andern, hier zur Wirthsfrau gut geſchickt.
Es thut ihr auch der Wirth vergebens nicht die Ehr,
Sie kennen ſich nicht erſt von ehegeſtern her,
Drum werden ſie ſich auch zuſammen wohl vertragen;
Doch, was wird, wann er kommt, mein lieber Landsmann ſagen?

Das erſte Paar Schaffner.

Herr Oberhofmarſchall, Baron von Löwendal, Frau
Coronzowa, Gräfin Branizka.

Der ſonſt gewohnt mit Ruhm vom Abend biß an Morgen
Für eines Königs Hof zu ſorgen,

*) Bekanntlich eine der frechſten unter den zahl- und zumeiſt auch ſchamloſen Maitreſſen Auguſts des Starken, frühere Gräfin Lubomirska: ſ. Pöllnitz im Galanten Sachſen, p. 155 fgg. der (deutſchen) Ausgb. Frankf. a. M. 1739.

Digitized by Google

Wird heute gern, wie ich gedenke,
Dem Wirth zu Lieb, ein Schaffner in der Schenke.
Die Schaffnerinn, die schon so reichlich angeschafft,
Als unser Adlerwirth eh krank bei ihr gelegen,
Die ihn so wohl gewuſt zu warten und zu pflegen,
Daß ihr ein jeder hier verbunden und verhafft,
Wird heut auch hier den Gästen zeigen
Daß gute Lebensart und viel Verſtand ihr eigen,
So wie im erſten Blick ihr Angeſicht
Von ihrer Römiſchen und edlen Schönheit ſpricht u. ſ. w.

Intereſſant iſt auch die „Handwercks-Wirthſchaft," abgehalten bei dem berühmten Beſuch Friedrich Wilhelms I. von Preußen in Dresden, im Jahre 1730, der auch durch das Lager von Mühlberg (König's Ged. 188 fgg.) gefeiert ward und auf dem bekanntlich auch Friedrich der Große ſeinen Vater begleitete: ſ. bei Fr. Förſter: Fried. Wilh. I. König v. Preußen, I, 325 fg.; Ged. von König, 505—539. Es treten darin alle nur möglichen Handwerker auf, Paarweiſe, bis herab zum „Balbier" (p. 521) und zum „Feuermäuerkehrer" (p. 533); der Kurfürſt ſelbſt agirte als Kürſchner. — Die Canitz'ſchen Gedichte beziehen ſich ausſchließlich auf die Wirthſchaften des Brandenburger Hofes, über welche, wie im Allgemeinen über das Theaterweſen unter Friedr. Wilh. I. das vortreffliche Kapitel in dem Förſterſchen Buche, I, 299—318.

Zu pag. 133: Das Ballet. Einige der älteſten Ballete werden in Koch's Compendium ꝛc. angeführt, z. B. „Ballet welches die Herren Landtgrafen zu Heſſen Georg vnd Johann bey dem fürſtlichen Kindtaufen introduciret. Marburg 1639." Ferner David Schirmer's (ſ. Gerv. III, 271. 422) „Ballet von dem Paris und der Helena in Dresden auf dem Rieſenſaale gehalten, 1650." u. ſ. w. Vgl. Gerv. III, 460 fgg. — Ueber die ungeheuren Koſten dieſer Ballete (die, wenn wir den überladenen, rohen Geſchmack des Zeitalters in Anſchlag bringen, wohl nicht einmal durch verhältnißmäßige wirkliche Pracht aufgewogen wurden) vgl. unter Anderm die Notiz aus einem Briefe Winckelmann's (Bd IX, p. 28) bei Barthold, die geſchichtl. Perſönlichk. in Casan. Mem. I, 212, wonach der Dresdner Hof noch kurz vor dem ſiebenj. Kriege 36000 Thaler für ein einziges Ballet vergeudete! Daß dergleichen auch früher (im XVI. Jahrhundert) nicht billiger geweſen, beweiſt die Notiz in Reichardt's Theaterkal. 1799, p. 36. Was für Summen mag nun erſt der Matador dieſer Vergnügungen, Auguſt der Starke, daran verſchwendet haben! —

Bei dieſer Gelegenheit, zum Schluß dieſer Anmerkungen, will ich auch über gewiſſe Aeußerlichkeiten des damaligen Theaters, wie Theaterſtunde, Eintrittspreis ꝛc. noch einige Notizen beifügen, welche, aus Schlager's oftgenanntem Buche entlehnt und alſo urſprünglich nur die Wiener Bühne betreffend, doch zugleich auch für die übrigen Theater eine, wenigſtens annähernde Giltigkeit haben werden.

In Wien fing das Theater bis gegen Ende des XVII. Jahrhunderts ſchon um vier Uhr an, halb bei Tages- halb bei Kerzenlicht, ſo daß es um ſechs, höchſtens ſieben Uhr beendigt ſein konnte: eine Einrichtung, welche der derzeitige Mangel an öffentlicher Beleuchtung nothwendig machte und die deshalb auch

Digitized by Google

obrigkeitlich verordnet war (Schlager, 246. 258). — Die Eintrittspreiſe waren obrigkeitlich feſtgeſetzt; ſie ſtiegen von einem Groſchen für einen Platz zu „ebner Erdt“ und zwei Groſchen auf den für „das adeliche Frauenzimmer und Cavalier zugerichten erhechten Pankhen und Bünen“ bis auf zwei und vier Groſchen, je nach den Theatern. Doch ſcheinen dieſe Preiſe bald erhöht zu ſein: ſchon 1658 zahlte man ſechs und zwölf Kreuzer, Anfang des achtzehnten Jahrhunderts aber wurde eine ganze Loge ſogar ſchon mit einem Dukaten bezahlt. S. Schlager a. a. O. 246—248. 251. 252. Vgl. auch die unten mitzutheilenden Bruchſtücke von Theaterzetteln ꝛc. — In Berlin, zur Zeit Friedr. Wilh. I. koſtete „der Premier-Platz 8 Gr., auf den andern Platz 6 Gr., auf den dritten 4 Gr. und auf den letzten 2 Gr. Der Anfang iſt präciſe um 5 Uhr.“ Siehe Förſter a. a. O. 313. —

Digitized by Google

Fünfte Vorlesung.

Die Volkskomödie; der Hanswurst. Haupt- und Staatsactionen; Hanswurstkomödie. — Zustand der Schauspielerwelt: wandernde Truppen; Veltheim, Stranitzky. Der Komödienstreit. Puppentheater.

In dem neulichen Vortrage beschäftigten wir uns mit der Geschichte des deutschen Theaters von Ende des sechzehnten bis in das erste Viertel des achtzehnten Jahrhunderts, während eines Zeitraumes also, den ich Ihnen schon früher als die Irr- und Wanderjahre der deutschen Literatur, eine Epoche ausschließlich formaler, conventioneller Bildung bezeichnet hatte. Diesen allgemeinen Charakter der Zeit fanden wir nun auch in den besondern Schicksalen des deutschen Theaters bestätigt. Wir begleiteten dasselbe durch die verschiedenen Kreise, welche es, analog der übrigen Entwicklung der Nation, in dem angegebenen Zeitraum durchlief; wir sahen namentlich, wie zuerst die Geistlichkeit, dann die Gelehrten, endlich die Höfe sich des Theaters bemeisterten; wir schlossen zuletzt mit der Frage, was nun, diesen abgesonderten Kreisen gegenüber, der schaulustigen Menge des Publikums, der eigentlichen Masse des Volkes übrig blieb.

Zwar Sie wissen, wie es in jenem Zeitalter, dem Zeitalter der Karl Stuarte, der Ludwig der Vierzehnten, in Europa überhaupt, zumal aber in Deutschland mit dem Volke stand. Jene nationale Bewegung, welche die kirchliche Reformation in Deutschland begleitet und die auch hier einige kurze Augenblicke hindurch den Grund zu einem freien poli-

Digitized by Google

tiſchen Daſein, einem ſelbſtändig volksthümlichen Staatsleben zu legen verſprochen hatte, war längſt vorübergerauſcht; eine neue weltliche Herrſchaft, eine Souverainetät der Fürſten, in einem Umfange, wie man ſie ehemals kaum nur zu ahnen vermocht, hatte, in rieſenhaft beſchleunigtem Wachsthum, auf den Trümmern der gebrochenen geiſtlichen Herrſchaft ſich erhoben. Wie, meiner neulichen Darſtellung zufolge, die ganze Literatur, von allem volksthümlichen Inhalt entleert, ſich endlich in Hofdichtungen und Feſtſpiele verlief, ja wie unſre geſammte literariſche Entwicklung ſchließlich keinen anderen Zweck, kein höheres Ziel gehabt zu haben ſchien, als Hofdichter zu liefern für den Bedarf unſrer Könige: ſo auch praktiſch waren die Höfe, die Sitze fürſtlicher Macht und fürſtlichen Glanzes, zugleich die allgemeinen Ziele alles Drängens und Treibens, die wahren Brenn- und Mittelpunkte aller Cultur, aller Bildung, aller künſtleriſchen Beſtrebungen geworden. Es hatte, mit Einem Worte, jene Zeit der Schmach und der Selbſterniedrigung begonnen, wo der für den treueſten Unterthan, den beſten Bürger galt, der ſich am Tiefſten vor der Macht zu beugen, am Geſchickteſten zu ſchmeicheln, am Demüthigſten anzubeten verſtand: — eine Zeit, die von da ab zum Mindeſten zwei Jahrhunderte hindurch auf dem deutſchen Volke gelaſtet, ſeine beſte Kraft gebrochen, ſein edelſtes Blut vergiftet hat, ja deren Reminiscenzen noch zu dieſer Stunde manch fürſtliches Haupt mit verlockendem Schmeichelhauch zu umſchweben ſcheinen. Die Fürſten waren Alles, das Volk nichts! ſie die Zähler, das Volk ewig nur die Nullen, eine weggeworfene, rechtloſe Maſſe, nur eben gut genug, mit dem Schweiß ſeiner Arbeit den Glanz jener fürſtlichen Exiſtenzen zu bezahlen oder ſich verkaufen oder todtſchießen zu laſſen im Dienſt einer Politik, die wiederum keinen andern Zweck, keinen anderen Inhalt hatte, als einzig und allein das Intereſſe der Regierenden — und das Alles, wohlgemerkt, „von Gottes Gnaden!“

Wie, unter dieſen Umſtänden, hätte das Volk dazu gelangen ſollen, ſich eine eigene Literatur, geſchweige denn eine eigene Bühne zu ſchaffen? In dieſen geknechteten, unfreien Herzen, wie wäre es möglich geweſen, daß der Baum der Bildung Wurzel geſchlagen? In dieſer gedrückten, ſchwülen Atmoſphäre, in der Dunkelheit dieſes Sklavenſtandes, wie

Digitized by Google

hätte sie sich hier jemals entfalten mögen, die lichtgewöhnte, die Blüthe der Dichtung und der Kunst?!

Auch in der Literatur hatte der höfische Einfluß, befördert und verbreitet durch dienstfertige Gelehrte, die gern für ein fürstliches Diplom, einen Orden, einen Titel, alle Wahrheit der Wissenschaft, alle Würde der Kunst preisgaben — auch in der Literatur, sage ich, hatte der höfische Einfluß alle anderen Richtungen überwunden und bei Seite gedrängt. Statt jener alten treuherzigen Volksbücher und Schwänke, die ehemals, ein klarer Spiegel seines eigenen Daseins, unser Volk erfreut und unterhalten hatten, versenkte man sich jetzt, in unterthänigster Neubegier, in dickleibige Hof- und Staatsgeschichten, vielbändige Romane, die unter grillenhafter Verhüllung allerhand fürstliche Abenteuer, hohe und höchste Liebesgeschichten, höfische Intriguen und dergleichen wichtigste Dinge mehr zu Markte brachten; statt jener süßen Melodieen des Volksgesangs, jener köstlichen Lieder, die ehemals von Dorf zu Dorf, von Landschaft zu Landschaft die deutschen Grenzen erfüllt hatten, trillerte man jetzt Arien und welsche Melodieen, wie sie bei Hofe Mode waren. — Was namentlich das Theater angeht, so habe ich Sie bereits am Schluß meines neulichen Vortrages darauf aufmerksam gemacht, wie die besondern höfischen Formen desselben, das allegorische Festspiel, die Oper ꝛc. sich keineswegs auf die Höfe und deren nächste Nachbarschaft allein beschränkten, sondern wie sie weit darüber hinaus auch die bürgerlichen Theater, die Theater der Reichs- und Handelsstädte, überwucherten, und wie endlich sogar in der Oper und deren allgemeinster Verbreitung fast alle anderen Gattungen der damaligen dramatischen Literatur zu Grunde gingen.

Was Wunder denn, daß auch die große Masse des Volks diesem allgemeinen Zuge des höfischen Lebens zu folgen anfing? daß auch sie, unfähig, sich eine eigene Bühne zu schaffen, vielmehr sich nährte (daß ich so sagen darf) von dem Abfall der höfischen Theater? daß auch sie, vergessend jene einfachen, jene ungeschickten, aber lebenswahren, aber volksthümlichen Gebilde, mit denen ehemals Hans Sachs seine Zeitgenossen belustigt hatte, gleichfalls lüstern ward nach dem Schwulst der Tragödien, nach dem Prunk großartiger Festspiele, nach der üppi-

Digitized by Google

gen Pracht der Opern und Ballete und dem ganzen übrigen Spektakel, der damals bereits die Höfe der Fürsten, die Städte der Bürger erfüllte?

Und so ist in der That die Volksbühne des siebzehnten, bis tief in die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, nichts Anderes, als die carrikirte, gleichsam die ins Grobe übersetzte höfisch-gelehrte Bühne: ein Wechselbalg, möchte man sagen, eine phantastische Unform, zusammengesetzt aus den Trümmern ehemaliger hochtrabender Tragödien, prächtiger Opern, glänzender Ballete, eine Armensuppe, zusammengebraut aus dem Abfall fürstlicher Tafeln, den Ueberresten vornehmer Vergnügungen —: eine Hütte statt der goldverzierten Bühne, ein Stall statt eines Opernhauses, Goldpapier statt ächter Tressen, kreischende Trunkenbolde statt kunstfertiger Sänger, ja Puppen endlich und hölzerne Maschinen statt lebendiger Darsteller: aber immer doch in beiden derselbe Inhalt — oder richtiger, dieselbe Inhaltlosigkeit!

Allein daß ich nicht zu viel behaupte: zwar keine eigene dramatische Gattung vermochte das Volk sich zu schaffen, es vermochte nicht, dem Theater der Geistlichen, der Gelehrten, der Höfe eine eigene unabhängige Bühne des Volkes zur Seite oder gar gegenüber zu stellen: aber so erschuf es sich wenigstens eine eigene dramatische Figur, so brachte es eine Maske wenigstens zu Stande, in welche, aus allen andern Positionen vertrieben, das volksthümliche Bewußtsein, wie in eine letzte, sicherste Schanze, sich rettete. Sie errathen, wen ich meine: die komische Figur des deutschen Theaters, den Hanswurst.

Es ist viel hin und her geschrieben und gestritten worden über den Ursprung dieser komischen Figur. Man hat ihre deutsche Herkunft verdächtigt und sie bald den Italienern zugeschrieben, bald auch jenen wandernden englischen Komödianten, von denen in einer früheren Vorlesung die Rede gewesen. Allein abgesehen, daß schon in den ältesten geistlichen Spielen, in den Mysterien selbst, ganz bestimmte und unzweideutige Anfänge einer komischen Person, eines privilegirten, ausdrücklichen Possenreißers sich vorfinden, abgesehen ferner davon, daß schon aus dem Jahre 1553, aus einer Zeit also, wo weder schon an jene englischen Komödianten, noch an irgend eine nachweisbare,

Digitized by Google

thatsächliche Einwirkung der italieniſchen auf die deutſche Bühne gedacht werden kann, eine Komödie des Peter Propſt erhalten iſt, in welcher bereits der Namen des Hanswurſt vorkommt, ein Name bekanntlich, der zuerſt von Luther in die Schriftſprache eingeführt worden iſt — abgeſehen von dieſen und ähnlichen beſtimmten und offenkundigen Thatſachen, ſo dünken mich dieſe komiſchen Masken überhaupt viel zu eng verwachſen mit dem Charakter und der ſpeciellen Geſchichte der Nation, welcher ſie gerade angehören, als daß überhaupt jemals ein Volk von dem andern dergleichen Figuren hätte entlehnen können — oder auch nur entlehnen mögen.

Verſtehen Sie mich recht: ich ſtelle nicht in Abrede, daß, nachdem dieſe Figuren einmal vorhanden waren, mit den übrigen wechſelſeitigen Berührungen der verſchiedenen Nationalitäten nicht auch dieſe komiſchen Masken ſich berührt und, in Dieſem oder Jenem, auf einander eingewirkt, dieſen oder jenen Zug, eine Tracht, eine Manier, ſelbſt einen Namen von einander entlehnt haben werden. Was ich behaupte, iſt nur dies, daß dieſelben überall, bei den verſchiedenartigſten Völkerſchaften, ſelbſtändig, je nach dem Charakter des Volkes, entſtanden ſind, ſogar daß ſie, unter Einwirkung gewiſſer gleichartiger Umſtände, als eine nothwendige Seite des Volkslebens ſelbſt, auch überall mit Nothwendigkeit entſtehen mußten. Weiſe und Gelehrte mochte eine Nation der andern borgen ſowohl wie abborgen: ihre Narren dagegen mußte jede ſich ſelbſt erzeugen.

Der wahre Grund der ganzen Erſcheinung aber ſcheint mir dieſer zu ſein.

Ueberall und zu allen Zeiten iſt der Witz die letzte, ohnmächtige Waffe unterdrückter Perſonen wie Völker geweſen; es ſoll in Megara geweſen ſein, unter einer Bevölkerung, welche die alten Athener ungefähr ebenſo behandelten, wie die Spartaner ihre Heloten, unter einer Bevölkerung alſo von Sclaven und Knechten, wo die Komödie überhaupt ihren Urſprung genommen. In der Negation des Witzes ſtellt ſich das gedrückte Bewußtſein gleichſam wieder her; es iſt eine ideelle Befreiung, wo die praktiſche, thatſächliche unmöglich iſt. Ich kann meinen Gegner nicht factiſch vernichten: wohlan, ſo mach' ich einen Witz

Digitized by Google

über ihn, ich lache ihn aus, ich ſtelle durch den Sieg des Gedankens meine Freiheit theoretiſcher Weiſe vor mir ſelbſt wieder her.

Denn wohl zu merken: es iſt ein großer Unterſchied zwiſchen der einzelnen komiſchen Perſon und der Geſammtheit des komiſchen Kunſtwerks, zwiſchen einzelnen Witzen und Späßen und dem großen Ganzen einer in ſich fertigen humoriſtiſchen Weltanſchauung. Dieſe allerdings kann, wie alles wahrhaft Edle und Werthvolle, nur in der gereinigten Luft der Freiheit gedeihen, nur aus dem Grunde eines freien, ſelbſtändigen Volkslebens vermag auch die köſtliche Frucht des komiſchen Kunſtwerks empor zu wachſen. Die Schmarotzerpflanze dagegen des bloßen Witzes, die ſpaßhaften Frechheiten des Hanswurſt werden ſich ſogar mit Vorliebe an kranke, innerlich zerſtörte Organismen anheften: gleichwie der faulſte Sumpf, die giftigſte Atmoſphäre die bunteſten Pilze zu erzeugen pflegt.

Solche Expectorationen des gedrückten Volksbewußtſeins, das ſich eben in ihnen ideeller Weiſe wieder herſtellt und befreit, ſind nun auch dieſe komiſchen Masken. Dieſelben treten daher auch überall da erſt auf, wo ein großer Bruch, ein jäher Zwieſpalt in das Volksbewußtſein gekommen iſt, wo mit Einem Worte, das Volk ſich von ſich ſelbſt entfremdet fühlt, wo es ſich einer Staatsverfaſſung, einer Bildung, einer Literatur gegenüber ſieht, an der es ſelbſt keinen Antheil hat, die nicht ſein eigen iſt, die es nicht kennt, nicht begreift, nicht innerlich beſitzt, von der es vielmehr, als von einem Fremden, äußerlich Auferlegtem, beängſtigt und verdroſſen wird.

Vergleichen Sie, um Sich dies Verhältniß noch deutlicher zu machen, die komiſchen Figuren der alten Welt. Die antike Welt, die Welt der Griechen, als welche jenen Bruch des Bewußtſeins nicht kennt, in der vielmehr der Staat, die Kunſt, die Religion ꝛc. jederzeit nur der reine, unverkümmerte Ausdruck des allgemeinen Bewußtſeins waren, kannte eben deshalb auch jene abſtracten komiſchen Figuren, jene allgemeinen Witz- und Spaßmacher, jene Harlekine und Hanswurſte der modernen Welt gleichfalls nicht. Vielmehr die komiſchen Figuren der alten Welt ruhen auf der Grundlage der concreten Verhältniſſe, es ſind wirkliche, erfüllte Charaktere, welche die poſitiven Zuſtände der Geſellſchaft, des

Digitized by Google

Staates u. ſ. w. wiederſpiegeln und deren jede daher auch ein eigenes, individuelles, ein beſtimmtes perſönliches Daſein behauptet. Erſt wie das antike Leben ſelbſt hinwelkt, wie der Widerſpruch der Reflexion die großartige compacte Einheit des antiken Bewußtſeins allmälig zerſetzt, wie (um es kurz zu ſagen) die alte Welt von ſich ſelbſt abfällt, ſich ſelbſt verloren geht: da erſt, mit der Blüthe des übrigen Lebens, ſchwinden auch die concreten komiſchen Figuren der alten Bühne, die Strepſiades, die Kleon, die Lamachos, zu ſtereotypen Vormündern, Schmarotzern, Sklaven zuſammen; die Carrikatur wird zur Abſtraction, die komiſche Perſönlichkeit zur komiſchen Maske —: wiewohl auch dieſe noch immer einen Vorzug gegen die Hanswurſte der Neueren behält, darin, daß jene, die Figuren der Alten, wenigſtens immer noch die reale Grundlage eines beſtimmten Standes, einer poſitiven Wirklichkeit unter ſich hatten, die modernen Hanswurſte dagegen nichts ſind als Narren, Narren an ſich, völlige, abſtracte, inhaltloſe Narren.

Auch dies verdient beachtet zu werden und iſt daher mit Recht auch von einigen Schriftſtellern bereits hervorgehoben worden, daß der Name dieſer komiſchen Perſon bei den Modernen (denn die Alten, wie ſie die Sache nicht hatten, ſo hatten ſie auch keinen eigentlichen Namen dafür) durchgängig von irgend einer nationalen Speiſe, einem Lieblingsgericht des gemeinen Volkes entnommen iſt. So haben die Italiener ihren Signor Maccaroni, die Engländer ihren Jack Pudding, die Franzoſen ihren Jean Potage; ſo haben wir Deutſche ſelbſt, neben dem Hanswurſt, einen Hans Pickelhäring, Hans Knappkäſe u. ſ. w. Es iſt alſo das allergemeinſte, das urſprünglichſte, derbſte, realſte Bewußtſein, das ſich in dieſen Figuren verkörpert: ein Bewußtſein, ſo allgemein, ſo urſprünglich, zugleich ſo roh, wie der Trieb der Nahrung, die Luſt an jenen derben, volksthümlichen Speiſen, deren Namen ſie führen. — Der Conflict nun dieſes allgemeinſten, unmittelbarſten Bewußtſeins, im Gegenſatz zu den fremden, unverſtandenen, ſo zu ſagen unverdaulichen Elementen eines complicirteren Zuſtandes, einer ausſchließlichen, feineren Bildung, iſt die wahre Quelle, ihn durch fröhliches Gelächter zu löſen, ſich durch Spott- und Witzworte an ihm gleichſam zu rächen, der Zweck und die Aufgabe dieſer komiſchen Figuren.

Digitized by Google

Eine ſolche Zeit nun aber der Spaltung und der nationalen Entfremdung war auch jene Epoche, mit welcher wir uns hier beſchäftigen: und iſt es daher dem Charakter dieſes Zeitraumes vollkommen angemeſſen, daß der Hanswurſt, gleichſam ein umgekehrter Chor der Tragödie, daſſelbe durch ſeinen ganzen Verlauf treulich begleitet. Er tritt, wie erwähnt, und von allen vorläufigen Erſcheinungen abzuſehen, bereits in den funfziger Jahren des ſechzehnten Jahrhunderts auf, in dem früheſten Anfang alſo unſrer Epoche; ſeine Vertreibung von der Bühne durch Gottſched im Jahre 1737 fällt mit dem Schluß derſelben zuſammen, ja man kann behaupten: ſie iſt dieſer Schluß ſelbſt. — Während dieſer ganzen zweihundertjährigen Epoche giebt es, mit alleiniger Ausnahme des ſtrenggelehrten Dramas, das überall viel zu vornehm war und ſich viel zu ängſtlich an das Muſter der Alten anſchloß, um auch nur einen leiſeſten Widerſchein, einen dünnſten Hauch volksthümlichen Bewußtſeins in ſich aufzunehmen — es giebt, ſage ich, während dieſer ganzen Epoche kaum Ein Stück, in dem wir dem Hanswurſt nicht begegneten. Konnte das Volk zu keiner offenbaren Anerkennung gelangen, konnte es ſich keine eigne künſtleriſche Gattung erſchaffen, mußte es zufrieden ſein mit den Broſamen vom Tiſche der Reichen, nun gut: ſo wollte es doch wenigſtens in der Maske des Narren überall dabei ſein, es machte, in den ſpaßhaften Einfällen, den Brutalitäten und Tölpeleien des Hanswurſt, überall gleichſam ſeine Fauſt in der Taſche, es legte Proteſt ein gegen die fremde gelehrte Bildung, die unnatürliche höfiſche Sitte, die gefliſſentliche Verſchrobenheit des geſammten geſelligen Lebens — und ſollt' es nur durch ein Schimpfwort, eine Unfläterei, eine Zote ſein, die es, voll komiſchen Uebermuthes, hineinwarf in den Pomp der Tragödie, die zierlich gedrechſelten Redensarten des höfiſchen Spieles, ſogar in die Cadenzen und Triller der Oper. —

Selbſt wo wir ihn am Wenigſten vermuthen möchten, in den geiſtlichen Spielen unſrer Prediger und Schulmeiſter, in der Verarbeitung bibliſcher Stoffe, war der Hanswurſt keineswegs ein völlig ungeſehner Gaſt. Noch im Jahre 1692 wurde in Berlin die Geſchichte vom verlorenen Sohne dargeſtellt, alſo doch gewiß ein erbaulicher, geiſtlicher Stoff. Nichts deſtoweniger war auch hier Hanswurſt die Hauptperſon;

Digitized by Google

er prügelte ſich im zweiten Akt mit einem Heiligen und zwei Teufeln dermaßen umher und verführte dabei ſo viel anſtößige Redensarten und leichtfertige Witze, daß (wie die Geſchichtſchreiber anzumerken nicht verſäumt) der anweſende Hof ſich, voll hoher Indignation, noch vor dem Schluſſe des Stückes entfernte.

Und doch, wie bereits erwähnt, war der lockere Burſche auch von den Feſtverſammlungen der Höfe ſchon keineswegs mehr ausgeſchloſſen. Namentlich in jenen Wirthſchaften, von denen ich Ihnen neulich erzählt und die, wie Sie Sich entſinnen werden, in der Regel von den fürſtlichen Perſonen und deren nächſter Umgebung ſelbſt dargeſtellt wurden, kommt beinahe durchgängig auch ein Hanswurſt vor — maskirt zwar, unter dem Namen des „Scheerenſchleifers“: aber immerhin doch ein Hanswurſt.

Es würde uns zu weit führen, wenn wir die manigfachen Metamorphoſen dieſer komiſchen Maske, beſonders ſeitdem das Muſter der Italiener wie auch der Franzoſen, darauf einzuwirken anfing, hier des Näheren verfolgen wollten. Auch bedarf es deſſen um ſo weniger, als der Hanswurſt in der That, trotz aller äußerlichen Veränderungen, Zuſätze und Erweiterungen, dennoch eine innerliche Entwicklung, eine eigentliche künſtleriſche Geſtaltung und Ausbildung niemals gewonnen hat. Vielmehr als eine bloße Abſtraction, eine herkömmliche, überlieferte Maske, ſteht er meiſtens ganz außer dem Organismus des Stückes: ſo weit ſogar daß ſeine Rolle in der Regel, vorzüglich in ſpäterer Zeit, vom Dichter gar nicht ausgeführt, ſondern nur in allgemeinſten Umriſſen angedeutet ward; die Ausführung ſelbſt blieb dann der Stimmung des Augenblicks, dem Talent des Darſtellers, oft auch nur ſeiner Unverſchämtheit und Frechheit überlaſſen. —

Aus der Combination dieſer beiden an ſich ſo widerſprechenden Elemente nun, dem volksthümlichen Bewußtſein in Form der abſtracten komiſchen Figur und der Nachäffung der höfiſchen Spiele, ſpeciell jener großen hiſtoriſch politiſchen Allegorieen und Feſtſtücke, ſowie jener ſtelzfüßigen, blutdürſtigen gelehrten Tragödien, von denen früher die Rede geweſen, entſtand jene barocke, zwitterhafte Gattung, welche ich Ihnen bereits am Schluß meines neulichen Vortrages als diejenige angekündigt,

Digitized by Google

in deren kolossaler Formlosigkeit, wie in einem verzehrenden, wogenden Strudel, alle übrigen Gattungen sich auflösen, die wir aber zugleich, insofern nämlich in diesem Zeitalter von einer Volksbühne überhaupt gesprochen werden kann, in der That als das wahrhafte Volksschauspiel, das eigentliche populäre Drama dieser Epoche zu betrachten haben. Es sind dies die sogenannten Haupt- und Staatsactionen: eine Gattung, von der bis auf die heutige Stunde viel die Rede zu sein pflegt, sogar deren Name zum Sprichwort geworden ist — und über die es doch bis vor kürzester Frist schwer, wenn nicht gar unmöglich hielt, ein zuverlässiges, auf eigene Kenntniß gegründetes Urtheil zu fällen.

Die Haupt- und Staatsactionen nämlich, um dies gleich voraus zu schicken, sind niemals zu der Ehre eines eigentlichen literarischen Daseins gelangt; die Literatur, in ihrer gelehrten Abgeschlossenheit, hielt sich viel zu vornehm, diesen entarteten, mißgestalten Kindern des Volks, diesen Wechselbälgen der Kunst Eintritt in ihre geheiligten Grenzen zu verstatten. Eigenthum einzelner fahrender Truppen, von Mund zu Mund forterbend, in ewig wechselnder, flüssiger Gestalt, sind sie vermuthlich nur dem geringsten Theile nach aufgeschrieben, niemals aber in Druck gegeben worden; das Publikum, für das sie bestimmt waren, las nicht, es schaute nur. Unsre Kenntniß von ihnen beschränkte sich daher, seitdem sie selbst unter uns ausgestorben, lediglich auf wenig vereinzelte, zufällige Schilderungen, die wohl hie und da zu allerhand Hypothesen und Folgerungen aufforderten, zu einem bestimmten, nachweisbaren Resultat, einer abschließenden Kenntniß jedoch nicht zureichten. Erst in den allerletzten Jahren ist es der Sorgfalt einiger gelehrten Forscher gelungen, nicht nur eine ziemlich bedeutende Menge dahingehöriger Titel, Scenarien und Fragmente, sondern auch einige vollständige Stücke zu entdecken, und auf diese Art eine genügende historische Grundlage zu schließlicher Beurtheilung der ganzen Erscheinung herzustellen. — Was sich daraus für die Gattung im Allgemeinen abnehmen läßt, dürfte der Hauptsache nach Folgendes sein.

Das erste Erforderniß einer Haupt- und Staatsaction war, daß die darin auftretenden Personen alle vom ersten Rang, Kaiser, Könige und Fürsten, zum Wenigsten berühmte Helden, Tyrannen oder der-

Digitized by Google

gleichen, ja wenn gar nichts verfing, ſo doch zum Allermindeſten berühmte Verbrecher, auf jeden Fall alſo diſtinguirte, denkwürdige Perſonen waren. Es ging hier wie überall in Deutſchland: was von der geplünderten Freiheit noch ja etwa übrig geblieben war, das letzte, armſelige Reſtchen von Eigenthum und Selbſtändigkeit, das gab das Volk ſelbſt preis; die geringe Gelegenheit, welche dieſe wandernde Bühne ihm bot, ſein eigenes Weſen vor ſich ſelbſt zu entfalten, volksthümliche Geſtalten, volksthümliche Verhältniſſe auf die Scene zu bringen — es fiel dem Volke nicht ein ſie zu benutzen. Ja ſo heruntergekommen war es, ſo abgenutzt, ſo überzeugt gleichſam von ſeiner eigenen Nichtsnutzigkeit, daß es ſich ſelbſt gar nicht mehr mochte, auch wo die Gelegenheit zu volksthümlicher Darſtellung geweſen wäre. Vielmehr, wie geſagt, das ganze Streben ging auch in dieſen Stücken aufwärts, in die Höhe, in die glänzenden Regionen der Höfe, des Glanzes und des Ruhmes. Es war, als ob das Volk, ausgeſchloſſen im Uebrigen von aller Gemeinſchaft mit den Großen der Erde, dieſelben zum Wenigſten auf den Brettern hätte erblicken wollen; wenigſtens von der Bühne her ſollte dieſe blendende Welt des Hoflebens, die in der Wirklichkeit ſo eng abgegrenzt war, ſich ſeinen neugierigen Blicken erſchließen; hier wenigſtens, wenn nirgend anders, wollte man ſehen, wie Könige und Kaiſer mit einander verkehrten, wie Throne aufgebaut und geſtürzt, Reiche gegründet werden und zerfallen; das Gewebe politiſcher Begebenheiten, in das ſonſt kein kleinſter Blick verſtattet war, ſollte ſich hier wenigſtens in einem Spiegelbilde enthüllen, ſei es auch in einem verzerrten. — In dieſem Punkt war das Volk alſo völlig derſelben Meinung, wie die gelehrten Dichter, die es bekanntlich als einen beſonderen Grundſatz dramatiſcher Kunſt aufgeſtellt hatten und durch allerhand Parallelen und Vergleiche zu erweiſen ſuchten, daß die Tragödie, als die höchſte Gattung der Poeſie, ſich auch ausſchließlich nur mit höchſten und allerhöchſten Perſonen, mit Kaiſern und Königen, Helden und Eroberern zu beſchäftigen habe, ſogar daß, ſtreng genommen, eigentlich Niemand Tragödien ſchreiben dürfe, außer bloß fürſtliche Perſonen. —

Das Zweite ſodann und ebenſo unentbehrlich, wie dieſe höchſten Herrſchaften, war der Hanswurſt. Auch er durfte in keinem dieſer

Digitized by Google

Stücke fehlen. Vielmehr er ist der eigentliche Held derselben, ein König ohne Krone, ein Eroberer mit keinem andern Schwert, als mit dem Fuchsschwanz und der Pritsche — und doch ohne ihn, ohne seine Späße, seine Schwänke, was wär' es gewesen mit den Andern, den sogenannten, angeblichen Helden des Stückes! Hanswurst und König, tragisches Pathos und gemeinste Kneipenwitze wirbeln in diesen Stücken bunt durcheinander; ja wir dürfen annehmen, daß eben dieser rasche Wechsel der Situationen, dieser grelle Contrast der Farben, dies fortwährende gegenseitige Aufheben der beiden widersprechenden Elemente einen Hauptreiz dieser Gattung, ihre eigentliche fesselnde Macht gebildet haben. Das Volk (so scheint es) fühlte sich erhoben und befriedigt, daß zum Wenigsten sein Schattenriß, der Hanswurst, diese Quintessenz derbster, volksthümlicher Natur, auf so vertraulichem Fuße verkehren und auf denselben Brettern, in derselben Scene, ja Arm in Arm auftreten durfte mit den allerhöchsten Häuptern der heidnischen und christlichen Welt. Es war doch eine Gemeinschaft, wenn auch nur eine Gemeinschaft durch Vertretung — und der Vertreter war der Narr.

Die Handlung selbst betreffend, so mußte dieselbe allemal eine große, ernste, heldenmäßige sein. Sie bestand durchgängig aus zwei Theilen: der eigentlichen Handlung, der wahren dramatischen Fabel des Stücks — und einer decorativen Beigabe, einem Nach- oder Zwischenspiel, in welchem allerhand opern- und balletartige Zuthaten: allegorische Figuren, langgeschnörkelte Arien, künstlich geordnete Chöre, Tänze und Festzüge, Illuminationen, Feuerwerke und dergleichen mehr, in erwünschter Mannigfaltigkeit zusammengestellt wurden: so daß also jene Vermischung sämmtlicher dramatischer Gattungen, deren ich früher, als einer Eigenthümlichkeit der Staatsactionen, gedacht, sich sogar auch äußerlich erfüllte und das bekannte horazische Desinit in piscem hier, in dieser aberwitzigen Mißgeburt von Trauerspiel und Posse, Ballet und Oper, sogar noch überboten ward. —

Die Stoffe waren theils den mehrerwähnten höfischen Romanen und Liebesgeschichten, theils der wirklichen Historie entlehnt, sowohl der antiken als der modernen, der fremden nicht weniger als der einheimischen. So hatte man neben einer Banise, einem Chaumigrem, einem

Digitized by Google

Balacin (Figuren ſämmtlich aus dem bekannten Roman des Herrn von Ziegler: die aſiatiſche Baniſe) — man hatte daneben, ſage ich, eine Ariadne, einen Tarquinius Superbus, einen Kaiſer Gordianus, einen Tamerlan, einen Ottokar von Böhmen: aber auch eine Maria Stuart, einen Grafen Eſſer, einen Cromwell u. ſ. w. Selbſt auch die allerfriſcheſte Tagesgeſchichte blieb nicht unbenutzt. Kaum daß Karl der Zwölfte von Schweden vor den Wällen von Friedrichshall auf eine geheimnißvolle Weiſe ſein Leben gelaſſen, als auch ſchon die Haupt- und Staatsaction ſeiner heldenhaften Geſtalt, ſeines tragiſchen, räthſelhaften Ausgangs ſich ſofort bemächtigte. — Menzikoff, der bekannte ruſſiſche Miniſter, war noch am Leben, als bereits in Deutſchland und namentlich in Berlin eine Haupt- und Staatsaction gegeben ward, merkwürdig ſowohl durch ihren Titel, der, in ſeiner charakteriſtiſchen Ausführlichkeit, ſchon an und für ſich als Schilderung dieſer Gattung dienen kann, als beſonders auch durch ihre Schickſale. — Dieſer Titel lautete: „Sehenswerthe, ganz neu elaborirte Haupt-Aktion, genannt die remarquable Glücks- und Unglücksprobe des Aleris Danielowitz Fürſten von Mentzikopff, eines großen favorirten Kabinetsminiſters und Generalen Petri des Erſten, Zaaren von Moskau, glorwürdigen Andenkens, nunmehr aber von den höchſten Stufen ſeiner erlangten Hoheit bis in die tiefſten Abgründe des Unglücks geſtoſſenen veritablen Beliſary, mit Hannswurſt, einem luſtigen Paſtetenjungen, auch Schnirrfar und kurzweiligen Wildſchützen in Sibirien“ u. ſ. w. — Dies Stück, wie erwähnt, ſollte in Berlin aufgeführt werden, und noch dazu bloß mit Puppen, von „Titus Maas, Baden-Durlachiſchem Hofkomödianten.“ Allein ſchon damals, ſchon im Jahre 1731, unter dem Regiment des übrigens ſo derben, ſo rückſichtloſen Friedrich Wilhelm des Erſten, nahm der Berliner Hof ſo viel zärtlich vorſorgliche Rückſicht auf den nordiſchen Freund und Nachbarn, daß die Aufführung des „Menzikopff“ als unſtatthaft verboten ward. Es iſt dies das erſte Stück, welches in Preußen verboten, — wenigſtens das erſte, das aus politiſchen Rückſichten verboten worden iſt: und dünkte mich daſſelbe ſchon um dieſer Urſache willen einer ausführlichern Erwähnung nicht unwerth. Welches das letzte ſein wird, das iſt freilich eine andere Frage. — —

Digitized by Google

Endlich um auch die Sprache der Haupt- und Staatsactionen nicht unberührt zu lassen, so zeigten sich auch in dieser die zwiespältigen Elemente ihres Ursprungs. Auf der einen Seite, in den komischen Scenen des Hanswurst, welche dem bei Weitem größeren Theile nach improvisirt wurden, die alleräußerste Trivialität, die allergemeinste, gröbste, ja schmutzigste Natur; auf der andern, in den ernsthaften Partieen des Stücks, den Reden der Helden und Könige, der Prinzen und Prinzessinnen, der allerungeheuerste Schwulst und Pomp, die gezierteste Schönrednerei, der geblümteste Unsinn. Alle diese Helden waren bei Lohenstein und seinen Freunden in die Schule gegangen; die unnatürlichsten Bilder, die frostigsten Allegoricen, die halsbrechendsten Metaphern waren, so zu sagen, ihr tägliches Brod, ihre gewöhnliche bürgerliche Nahrung.

Sehr begreiflich stand es mit den Charakteren, den Situationen, der gesammten dramatischen Anordnung um nichts besser. Auch hier war von der Einfachheit der Natur, dem keuschen Schmuck der Wahrheit keine Rede; auch hier waren die stärksten Effecte die liebsten, die crassesten, unwahrscheinlichsten Situationen, die handgreiflichsten Uebertreibungen am Willkommensten. Das Publikum, das diese Stücke besuchte, brachte dicke Nerven mit; sie wollten nicht leise gekitzelt, derb gestriegelt wollten sie sein; mit Deckfarben mußte malen, in gewaltigen, derben Strichen, wer ihren Beifall erlangen wollte.

Wiewohl die Wahrheit zu sagen, so beschränkten die Haupt- und Staatsactionen sich keineswegs auf dies niedrigste, gewöhnlichste Publikum allein. Wie schon der Hanswurst Zutritt gefunden zu den Höfen der Fürsten, in die Lustbarkeiten und Festversammlungen der Großen, so folgte ihm bald auch die Haupt- und Staatsaction selbst, die höfischen Spiele wurden immer plebejer, die Tragödie immer überschwänglicher, zugleich vermischte sie sich immer mehr mit barocken, possenhaften Elementen: bis endlich, ungefähr seit dem zweiten Decennium des vorigen Jahrhunderts, die Haupt- und Staatsaction, vom König bis zum Bauer, alle Stände sich unterworfen, alle andern theatralischen Gattungen vertrieben hatte, — mit alleiniger Ausnahme der Oper. Ja das gemeine komische Element gewann endlich dermaßen die Ueberhand,

Digitized by Google

daß es den gesammten übrigen Inhalt der Stücke beherrschte und verdrängte. Hanswurst, nicht zufrieden mehr, bloß der Schatten des Helden, sein umgekehrtes Spiegelbild zu sein, schwang sich zum unmittelbaren, eigentlichen Helden des Stückes selbst empor; auf seine Schultern (und an Schläge gewöhnt waren sie) wurden jene gewaltigen Ereignisse, jene grausigen Schicksale, jene Schlachten und Kriege gepackt, welche sich bis dahin um den Tyrannenagenten oder Heldenspieler gruppirt hatten. Hanswurst wurde jetzt selbst Kaiser, König, Eroberer, Tyrann, Feldherr, Liebhaber u. s. w., die Haupt- und Staatsaction sank noch eine Stufe tiefer: sie wurde zur bloßen Hanswurstkomödie.

Dahin also war es schließlich mit dem deutschen Theater gekommen, dies die Frucht all jener Studien und Nachahmungen, jener Theorieen und Systeme: die ganze Bühne hatte sich aufgelöst in Ein wüstes, formloses Chaos, eine trübe, wirbelnde Fluth, aus welcher man nichts mehr vernahm, als die Triller der Sänger, das Stampfen und Knirschen der Helden- und Tyrannenspieler, die pöbelhaften Witze des Hanswurst.

Und doch wäre dies Bild von der Auflösung unsrer Bühne, wie dieselbe zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts stattfand, nur sehr unvollständig, wenn wir dabei den Zustand des damaligen Schauspielerwesens, in welchem diese Zerrüttung und Auflösung der dramatischen Literatur sich praktisch wiederholt, außer Acht lassen wollten.

Der dreißigjährige Krieg, mit der allgemeinen Verarmung, dem Schrecken und Elend, das er in Deutschland verbreitete, hatte, wie bereits früher bemerkt wurde, auch jenen fahrenden Schauspielern, jenen wandernden Truppen, die seit Anfang des laufenden, vielleicht schon seit Ende des sechzehnten Jahrhunderts in Deutschland aufgetreten waren, ein so rasches wie klägliches Ende bereitet. Allenfalls nur die Höfe der Fürsten, mitten in dem allgemeinen Elend, mochten noch Zeit, Geld und Stimmung finden, sich an ausländischen Sängern und Tänzern zu ergötzen. Städte und Landschaften, Bürger und Bauern dagegen waren alle viel zu erschöpft, viel zu ausgesogen, viel zu bedrängt von der unmittelbaren Noth des Tages, als daß die wandernde Muse bei ihnen auf Belohnung und Beifall hätte rechnen dürfen. — Daher erst mit dem Schluß dieses Krieges, erst seit Mitte des Jahrhunderts, tauchen

Digitized by Google

allmälig neue Geſellſchaften empor: Geſellſchaften ohne Zweifel von ſehr vagabondirendem, ſehr abenteuerlichem Charakter, wie zum Theil ſchon die ſeltſam bedeutungsvollen Namen ihrer Principale vermuthen laſſen. Da giebt es einen Elendſohn, Judenbart, Salzſieder, Schneider u. dgl. m. — Die bedeutendſte von ihnen und für die Theatergeſchichte von dauernder Wichtigkeit, als der eigentliche Stamm und Kern für die vorzüglichſten Truppen des achtzehnten Jahrhunderts und ſomit zum Theil auch für unſre ſpäteren ſtehenden Theater, iſt die des Magiſter Veltheim; bei ihr daher wollen Sie mir erlauben, einige Augenblicke zu verweilen.

Johann Veltheim, um 1650 zu Leipzig geboren, hatte gegen Ende der ſechziger Jahre die Univerſität ſeiner Vaterſtadt bezogen und in Folge deſſen an einigen theatraliſchen Darſtellungen, wie ſie damals, bei gewiſſen feierlichen Gelegenheiten, auf den Univerſitäten gegeben zu werden pflegten, Antheil genommen. Ob dieſe zufällige Veranlaſſung eine weitere Neigung für die Bühne bei ihm entzündet, ob irgend andere Lebensverhältniſſe auf ſeinen Entſchluß eingewirkt, genug: wenige Jahre darauf ſehen wir ihn an der Spitze einer wandernden Truppe, welche, nach dem Beiſpiel ihres Principals, ſich meiſt aus Studenten rekrutirte und bald durch ganz Deutſchland einen außerordentlichen Ruf gewann. Ihren vorzüglichſten Schauplatz hatte ſie in Nürnberg, Breslau, Berlin und Hamburg; namentlich an letzterem Orte, indem ſie den Grund legte zu dem Ruhm der Hamburger Bühne, eröffnete ſie gleichſam jene lange, immer wieder anknüpfende Reihe großer und glänzender Erinnerungen, welche, wie kein zweites, das Hamburger Theater umgeben und die ſogar noch heute, allen Bemühungen der neueſten Zeit zum Trotz, nicht völlig verloſchen ſind. Den weſentlichſten Antheil an dieſem Ruhm ſeiner Truppe hatte ohne Vergleich Veltheim ſelbſt, in ſeiner dreifachen Eigenſchaft als Principal, als Schauſpieler und als Theaterdichter. Veltheim, nach allen Anzeichen, war nicht bloß ein ſtudirter, er war auch (was viel mehr ſagen will) ein wirklich gebildeter, wirklich einſichtsvoller Mann. Er war, außer mit den alten, auch mit den vorzüglichſten modernen, namentlich der italieniſchen und der franzöſiſchen, Literatur vertraut; als erſter Ueberſetzer des Molière, iſt ihm auch in

Digitized by Google

den Repertorien unſrer poetiſchen Literatur ein dauernder Platz geſichert. Sein nächſtes Augenmerk bei dieſen Uebertragungen war allerdings nicht die Literatur, vielmehr der praktiſche Nutzen und die Blüthe ſeiner eigenen Bühne geweſen, welche er namentlich auch mit franzöſiſchen, ſowie mit italieniſchen Muſtern bereicherte. Außerdem, wie er ſelbſt ein Mann von feinen Sitten und löblichem geſelligen Anſtand war, ſo wußte er dieſe noble, anſtändige Haltung auch auf die Mitglieder ſeiner Truppe zu übertragen, die ſich, allen Zeugniſſen zufolge, nicht nur durch künſtleriſches Talent, gute Auswahl der Stücke, ſtattliche Koſtüme ꝛc., ſondern auch durch Sittenſtrenge und ordentlichen Lebenswandel vor allen übrigen auszeichnete. Heutzutage mag es uns faſt komiſch vorkommen, dergleichen nur noch zu erwähnen. Daß zu jener Zeit indeſſen, bei der großen Verwilderung des damaligen Schauſpielerweſens, dieſe ſittliche Haltung der Veltheim'ſchen Truppe ſchon wirklich etwas bedeuten wollte, das ſehen wir unter Anderm aus der Aufnahme, welche ihr in den anſehnlichſten Städten unſers Vaterlandes zu Theil ward. Es wird verſichert, daß, wo ſie ſich einer Stadt näherte, um daſelbſt ihre Vorſtellungen zu eröffnen, der Magiſtrat ſelbſt ihr in feſtlichem Zuge entgegenging und ſie mit Geſchenken und Glückwünſchen feierlichſt einholte: ein ſehr greller Contraſt allerdings mit dem ſpäteren Verfahren, wo der wandernde Schauſpieler ſich, genau genommen, auf einem fortwährenden Schube, einem perpetuirlichen Polizeitransport befand und wo Komödianten, Studenten und — Bettler mit denſelben Strafen bedroht wurden. —

Alles zuſammengenommen, haben wir uns Veltheim und ſeine Bühne in Parallele zu denken mit der gemäßigteren Form des gelehrten Drama's, namentlich des Gryphius, mit dem er ungefähr gleichzeitig iſt und deſſen Stücke von der Veltheim'ſchen Truppe auch vielfach zur Aufführung gebracht wurden. Wie aber das gelehrte Drama ſich in der gemäßigten Form des Gryphius auf die Dauer nicht zu erhalten vermochte, vielmehr ausartete in die wüſten Zerrbilder des Lohenſtein und ſeiner Schule, endlich in die Formloſigkeit der Haupt- und Staatsactionen: ſo vermochten auch die wandernden Truppen jenen Höhepunkt des Veltheim'ſchen Dramas auf die Dauer gleichfalls nicht inne

Digitized by Google

zu halten. — Veltheims Tod (um das Jahr 1704) scheint das Signal zu einer allgemeinen Auflösung gegeben zu haben. Zwar versuchte seine Wittwe noch einige Zeit das ererbte Ansehn aufrecht zu halten. Allein mit schlechtestem Erfolg; die Truppe, durch häufigen Ortswechsel erschöpft und zersplittert, sank täglich mehr und löste sich endlich völlig auf.

Und zwar zuerst, wie nach unsrer obigen Darstellung von dem Drama jener Zeit selbst, den Haupt- und Staatsactionen, das komische Element sich allmälig loslöste und in Hanswurstkomödien und Possenspielen selbständig ausbildete: so auch von der Veltheim'schen Truppe löste zuerst das komische Element sich ab, um sich selbständig, auf eigene Hand, zu etabliren. Joseph Anton Stranitzky, seiner Geburt nach ein Schlesier, nachdem er bis dahin bei der Veltheim'schen Truppe als Courtisan, das ist als Lustigmacher, engagirt gewesen, verließ dieselbe zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts, um sich nach Wien zu begeben, wo man seit langer Zeit, außer Jesuiten- und andern geistlichen Komödien, nur italienische Opernbanden gehabt hatte. Stranitzky zuerst wagte es, diesen Beiden, den Jesuiten und den Italienern, eine deutsche weltliche Bühne von einiger Bedeutung entgegenzusetzen. Er selbst, außer einem unerschöpflichen, stets wirksamen komischen Talent, besaß, gleicher Weise wie Veltheim, eine nicht unbeträchtliche gelehrte Bildung; seine Schauspieler bezog er meistens aus Wolffenbüttel, wo, wie Sie Sich erinnern wollen, die Schauspielkunst von alten Zeiten her eine vorzügliche Pflege gefunden hatte. — Mit diesen Kräften nun, dem Anstoß seines eigenen Talentes folgend, gründete er die ertemporirte Posse, das eigentliche Hanswurstspiel, für welches Wien seitdem, bis in das letzte Drittel des Jahrhunderts der namhafteste Sitz geblieben, ja dessen Nachklänge es nicht schwer halten dürfte noch in der heutigen Wiener Localposse nachzuweisen.

Andere Truppen gingen sogar über Deutschland hinaus, nach Holland, Dänemark und Schweden. In Kopenhagen namentlich machte um das Jahr 1720 ein Herr von Quoten durch seine Haupt- und Staatsactionen, oder wie dieselben in Dänemark schlechthin genannt wurden: Deutsche Komödien, sich dermaßen berühmt, daß Holberg, der sich

Digitized by Google

eben zu jener Zeit bemühte, eine nationale däniſche Bühne zu ſchaffen, denſelben in ſeinen eignen Stücken verſchiedentlich auf die Scene brachte; ſogar eine ſeiner vorzüglichſten dramatiſchen Schöpfungen, der Ulyſſes von Ithacia, iſt ausdrücklich gegen Quoten und ſeine „tydſk Comedie" gerichtet. — Eine andere, die Spiegelbergiſche Truppe, auch ein Ausläufer des Veltheim'ſchen Stammes, drang einſt im tiefſten Winter (1710) bis Gothland vor; ſie ſetzte mitten durch Schnee und Eis über den gefrornen Belt, wobei die Theaterdamen von der Kälte ſehr arg mitgenommen wurden. Eine von ihnen, eine Jungfer Denner (ein Name, der gleichfalls unter den Principalſchaften dieſer Zeit vorkommt), erfror die Füße dergeſtalt, daß ihr die Zehen abgelöſt werden mußten und ſie erſt im Auguſt des folgenden Jahres auf der Braunſchweiger Meſſe wieder ſpielen konnte — und auch da nur im Sitzen.

Aus derlei Anekdoten nun mögen Sie bereits ſchließen, unter welchem Zwange der Noth, der Armuth und Verwilderung die Mehrzahl dieſer Truppen ſtanden. In der That, mit Ausnahme Stranitzky's, der ſich in Wien bis an ſeinen Tod (1724) in allgemeinſtem Anſehn erhielt und es ſogar zu beträchtlichem Vermögen brachte, wird die Zeit von Veltheims Tode bis zum Auftreten der Neuberin, das heißt alſo etwa die drei erſten Decennien des achtzehnten Jahrhunderts, durch eine Unzahl der armſeligſten, liederlichſten Banden bezeichnet. Alljährlich beinahe tauchen neue Principale auf, werden neue Namen genannt, um ebenſo ſchleunig, in Bankerot und Elend, wiederum zu verſchwinden. Ihre Menge ſelbſt, durch die übertriebene Concurrenz, ſowie namentlich durch die allzureiche Gelegenheit fortwährenden Wechſels, welche den Schauſpielern dadurch geboten ward, trug nur dazu bei, das Elend dieſer Truppen zu vergrößern, ihr Anſehn beim Publikum aber zu verringern. Durften wir in der Veltheimſchen Geſellſchaft ein Seitenſtück des gelehrten Dramas erkennen, ſo ſtellen ſich dagegen dieſe ſpäteren Banden, in ihrer formloſen Verwilderung, als ein getreues Abbild der Haupt- und Staatsactionen dar, welche auch, zuſammt den Hanswurſtſtücken, das Repertoir dieſer Bühnen bildeten. Von irgend einer gelehrten Vorkenntniß, einer künſtleriſchen Anlage oder Ausbildung war gar keine Rede mehr; jeder verdorbene Student, jeder leichtfertige

Digitized by Google

Vagabond, wenn alle andern Hilfsquellen verſiegt waren, hielt ſich doch noch immer für gut genug, den Theſpiskarren durch Deutſchland zu fahren. Von der Truppe eines gewiſſen Haßkarl wird berichtet, daß ſein Hauptdarſteller, der Tyrannen- und Heldenagent, ſich einſtmals in der Rolle des Krösus dergeſtalt verſing, daß der Vorhang fünfundzwanzig Mal fallen mußte, ehe er ſich in ſeiner Rolle zurechtfinden konnte. — Eine andere ergötzliche Schilderung dieſer Banden, welche auf uns gekommen, enthält, wenn ſie auch nicht überall ganz wörtlich zu nehmen ſein ſollte, doch im Ganzen charakteriſtiſche Züge genug, um Ihnen dieſelbe hier mitzutheilen.

Die erſte Frage nämlich (wird erzählt), wenn ein neues Mitglied ſich bei einer derartigen Geſellſchaft um Aufnahme meldete, war, ob der Herr den Kommandoſtab führen könne. Eine ſeltſame Frage, nicht wahr? Aber doch, bei den eigenthümlichen Verhältniſſen der damaligen Bühne, nicht ſo ſeltſam, wenigſtens nicht ſo überflüſſig, wie ſie ſcheint. Erinnern wir uns nur, wie viel Könige, bei dem damaligen Repertoir, wie viel Feldherren, Helden, Anführer die Bretter bevölkerten! Da war, den Feldherrnſtab mit Würde und Anmuth führen zu können, mit Nachdruck in die Ferne winken, ihn mit Grazie in die Seite ſetzen u. dgl. m. — es war dies, ſage ich, unter den damaligen Umſtänden in der That kein gleichgiltiges oder unerhebliches Talent; das Schickſal eines Stückes, der glückliche Erfolg einer Darſtellung konnte damals ſo gut von dem Schwenken des Commandoſtabes abhängen, wie heutzutage vom Schwenken der Beine einer erſten Tänzerin oder dergleichen. Die zweite Frage ſodann war, — ob der Herr eines ſchwarzen Sammtbeinkleides mächtig ſei. Um dieſe Frage zu würdigen, müſſen Sie wiſſen, daß die ganze Garderobe dazumal der Regel nach aus nur zwei Koſtümen beſtand: einem einfachen bürgerlichen für die ordinären Rollen — und einem Gallakleid mit Treſſenrock, Sammthoſe, Perrücke und Degen; in dieſem wurden die Helden und Könige, ein Karl der Zwölfte, ein Cromwell, aber auch ein Tamerlan, ein Krösus, ein Kaiſer Gordianus ꝛc. geſpielt. Nur jener gewöhnliche Anzug gehörte zum Inventar der Bühne und wurde von den Unternehmern geliefert; das Staats- und Heldenkoſtüm dagegen mußte jeder Haupt- oder Tyrannenagent

Digitized by Google

ſelbſt beſitzen: ſo daß man alſo, wie heutigen Tages auf einen ſchönen Wuchs, ein ſchönes Auge, ein ſchönes Bein, ſo damals Gaſtreiſen machen konnte auf ein paar ſchwarze Sammmthoſen.

Den Gipfel der Dürftigkeit, in künſtleriſcher wie materieller Hinſicht, unter allen Truppen jener Zeit, ſoll ein gewiſſer Reibehand erreicht haben. Seines Zeichens urſprünglich ein Schneider, ſoll er Anfangs mit Marionetten, ſpäter mit lebenden Acteurs umhergezogen ſein und überall einen ſo ganz erbärmlichen Geſchmack verbreitet haben, daß ſein Name geradezu ſprichwörtlich geworden iſt und man noch jetzt hie und da, um den äußerſten Verfall der Schauſpielkunſt zu bezeichnen, von einer Reibehand'ſchen Komödie zu ſprechen pflegt — und an manchem Orte, wo man nicht davon ſpricht, da könnte, ja ſollte man es doch. — Mit Reibehand wetteiferte Kuniger, der gleichzeitig mit Jenem im Lande umherzog und ſeinen Namen auf dieſelbe Weiſe unſterblich gemacht hat, wie er. Wer den Achilles beſingt, darf auch den Therſites nicht verſchweigen: und ſo hat die Geſchichte des Theaters wohl ein Recht, wenn nicht gar eine Pflicht, wie die Pfleger und Förderer, ſo auch diejenigen zu nennen, welche die Ehre der Bühne gemißhandelt haben — damals und ſpäter.

Zu dieſem äußerſten künſtleriſchen wie finanziellen Verfall nun kam ſeit Ausgang des ſiebzehnten Jahrhunderts, in immer ſteigendem Maße, ein ebenſo größer Verfall der geſelligen Stellung. Die erſte äußerliche Veranlaſſung dazu gab die Geiſtlichkeit, welche, nachdem ſie die Bühne ſo lange Zeit ſelbſt gepflegt hatte, plötzlich, als hätten die Erfolge der Schauſpieler von Profeſſion ſie eiferſüchtig gemacht, Anſtoß nahm an den theatraliſchen Darſtellungen und ſie ſammt und ſonders für Teufelswerk, die Schauſpieler ſelbſt aber für leibhaftige Teufelskinder erklärte. Es iſt dies der ſchon früher erwähnte, ſogenannte Komödienſtreit, der in den Jahren 1680 bis 1690 in Hamburg ſeinen Anfang nahm, bald jedoch ſich über das ganze proteſtantiſche Deutſchland verbreitete und zahlreiche Federn in Bewegung ſetzte. Die erſte Veranlaſſung wird verſchieden erzählt. So viel indeſſen ſteht feſt, daß — ſei es nun dem Veltheim ſelbſt, ſei es ſeinem Courtiſan Schernitzky, oder endlich ſei es allen beiden — genug, es ſteht feſt, daß ihnen von einem

Digitized by Google

hamburger Prediger das Abendmahl verweigert ward, aus keinem andern Grunde als auf Grund ihres Standes. Die beleidigten Schauspieler erhoben Klage: allein mit keinem bessern Erfolg, als daß, was vielleicht Anfangs nur die zelotische Grille eines vereinzelten Eiferers gewesen war, nunmehr von der gesammten Geistlichkeit zu einem allgemeinen Princip erweitert ward. Es begreift sich, welchen Einfluß diese theologische Aechtung, diese Ausstoßung gleichsam aus der Gemeinschaft der frommen, anständigen Leute, auch auf die gesellige Stellung der Schauspieler und ihre Schätzung beim Publikum haben mußte. Vergebens, daß Veltheims Wittwe eine eigene gründliche Schutzschrift des Schauspielerstandes anfertigen ließ, vergebens, daß gelehrte Facultäten, die man deshalb ausdrücklich um Rath gefragt hatte, die principielle Unbescholtenheit dieses Standes, sowie das an sich Erlaubte theatralischer Darstellungen, mit lateinischen Citaten verbrämt, weitläuftig proclamirten; vergebens, daß sogar einzelne aufgeklärte Regenten dem pietistischen Eifer der Geistlichkeit das Gewicht ihres fürstlichen Ansehns entgegenzuhalten suchten. Das Publikum in gutem frommem Glauben, traute seinen Pastoren mehr, als allen Scribenten, Professoren und Königen: es entsagte zwar nicht dem Besuch des Theaters selbst (denn der machte ihm Vergnügen, was die Prediger nicht thaten), aber es floh doch den Umgang der Schauspieler, es gewöhnte sich und fand es völlig naturgemäß, die Schauspieler als nichtsnutzige, verlorene Menschen, auf Einer Stufe mit Vagabonden und Dieben, zu betrachten, und stieß dieselben dadurch nur noch immer tiefer hinein in künstlerischen wie sittlichen Verfall.

Das Aeußerste war denn nun endlich, daß die Schauspieler zuletzt noch die Bühne selbst räumen und die preisgegebenen Bretter an Marionetten- und Puppenspieler überlassen mußten. So gut, wie Reibehand'sche Agenten, spielte zuletzt die hölzerne Puppe auch; so viel Leben, so viel Zusammenspiel, wie in den Darstellungen einer Kuniger'schen Bande, entwickelte der Drath des Puppenspielers am Ende auch. So schießen denn, besonders seit Anfang des Jahrhunderts, wetteifernd mit den umherziehenden Banden und nicht selten sogar diese verdrängend, unzählige Puppenkomödien in die Höhe. Dieselben be-

Digitized by Google

mächtigten ſich mit Vorliebe jener großen Haupt- und Staatsactionen, welche bis dahin den Stolz und Schmuck der wandernden Truppen ausgemacht hatten; ja einige von dieſen Stoffen, wie z. B. die Sage vom Fauſt, verfielen den Puppentheatern ſogar völlig und gewannen durch ſie eine eigenthümliche Ausbildung. —

Dies alſo, in flüchtigem Umriß, der Zuſtand der deutſchen Schauſpielerwelt im erſten Drittheil des achtzehnten Jahrhunderts; er entſpricht aufs Genaueſte, wie Sie ſehen, jenem Bilde, daß ich Ihnen vorhin von dem Zuſtande unſrer dramatiſchen Literatur entworfen. Hier wie dort alle Formen geſprengt! Alles in Auflöſung, Verwilderung, Untergang! das Theater, literariſch wie praktiſch, herabgewürdigt zu einem allgemeinſten Tummelplatz aller Roheit und Sittenloſigkeit! —

Allein jedesmal die Auflöſung des alten iſt zugleich die Geburt eines neuen, vollendeteren Organismus; auch die deutſche Theatergeſchichte des achtzehnten Jahrhunderts ſollte die allgemeine Wahrheit dieſes Satzes durch ihr eigenes Beiſpiel nur aufs Neue beſtätigen.

Anmerkungen.

Zu pag. 171: Es iſt viel hin und her geſtritten worden ꝛc. Namentlich in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, als Gegenwirkung gegen die bekannten Gottſched'ſchen Bemühungen, den Hanswurſt völlig von der deutſchen Bühne zu verdrängen, iſt derſelbe vielfach Gegenſtand äſthetiſcher ſowohl wie hiſtoriſcher Unterſuchungen geworden. Es genüge, hier an die berühmteſte derſelben zu erinnern, Juſtus Möſer's Harlekin oder Vertheidigung des Groteſk Komiſchen (zuerſt Hamburg 1761, auch in den Verm. Schr. v. 1797, im erſten Band). Leſſing's dahingehörige Aufſätze ſind zu bekannt, als daß es erſt einer beſonderen Erinnerung an ſie bedürfte. Ueber das Hiſtoriſche ſind hauptſächlich die mehrfach erwähnten Werke von Flögel (über das Komiſche und über das Groteſke) zu vergleichen. Auch ſ. Gervinus III, 102—115.

Zu pag. 172: eine Komödie des Peter Propſt. Nämlich das „kurtzweilich fasnacht Spil vom krancken Bauern vnd einem Doctor sambt seinem Knecht, Simon Hempel," bei Gottſched, Nöth. Vorr. I, 35. Der Bauer heißt hier Fritz Knopf, ein anderer Kuntz Flegel, ein dritter Vtz tenzapf, der vierte endlich Hans Wurſt. — Das Wort Hanswurſt ſelbſt kommt bekanntlich zuerſt bei Luther vor, in ſeiner Streitſchrift „wider Hans Worſt," d. i. Herzog Heinrich von Braunſchweig, vom Jahre 1541. Doch hebt er dabei ausdrücklich her-

Digitized by Google

vor, daß das Wort keineswegs von ihm erfunden oder auch nur in Mode gebracht, sondern von Andern vor ihm gebraucht sei „wider die groben Tölpel, so klug seyn wollen, doch ungereimbt vnd ungeschickt zur Sache reden und thun. Also hab ichs auch oft gebraucht, sonderlich in der Predigt.“ Siehe die Stelle bei Lessing im Theatral. Nachlaß, Th. I, p. XLIX., Lachm. Ausg. XI, p. 176 fg. Vgl. Gerv. III, 104.

Zu pag. 174; von einigen Schriftstellern hervorgehoben worden. Zuerst, wie es scheint, von Addisson: Gerv. a. a. O. — Den im Text angeführten Namen Hans Knappkäse übrigens entsinne ich mich nur einmal gefunden zu haben, irre ich nicht, in einem der Sing- oder Zwischenspiele, welche den „Engelischen Comedien und Tragedien“ angehängt sind. Doch kann ich dies, da mir das betreffende Werk im Augenblick nicht mehr zu Gebote steht, nicht verbürgen. — Bei Ayrer, auch beim Herzog Julius von Braunschweig heißt die komische Person meistens Jahn, Jahn Clonn u. dgl.: Namen, welche, an Jack, Clown ꝛc. erinnernd, ziemlich deutlich auf die englische Bühne und deren Jiggs ꝛc. hinweisen. Unzweifelhafte Nachahmungen der letzteren s. in den eben angeführten „Engelischen Comedien,“ am Schluß des ersten Bandes.

Zu pag. 175: Noch im Jahre 1692 wurde in Berlin die Geschichte vom verlornen Sohn ꝛc. Das Nähere bei Plümicke, p. 65. 66. — Welche Rolle der Hanswurst, in seiner derbsten, unsaubersten Gestalt, auch in den Schulstücken spielte, wird den Lesern aus den früher mitgetheilten Bruchstücken aus Schoch's Studentenleben in Erinnerung sein.

Zu pag. 176: unter dem Namen des Scheerenschleifers. So in der, in den Anm. zu Vorl. IV. erwähnten „Handwerks-Wirthschaft“ zu Ehren Friedr. Wilhelms I. gab es gleichfalls einen „Scheerenschleifer, nebst Scheerenschleiferin“: König's Ged. p. 523. Ob derselbe jedoch den im Text angegebenen komischen Charakter wirklich repräsentirte, läßt sich aus König's Devise zum Wenigsten nicht schließen. — Ein eigener „Scheerenschleifer bei der Wirthschaft zu Cöln an der Spree,“ dessen Verfasser der nachherige Oberceremonienmeister und Kgl. Geh. Rath von Besser (geb. 1654, st. 1729: s. Varnhagens Biogr. Denkm Bd. IV; seine Gedichte erschienen zuerst 1711, eine zweite vollständigere Ausgabe wurde 1723 von König, dem Herausgeber Canitz', veranstaltet) wurde 1690 am Berliner Hofe aufgeführt. Das Gedicht ist, außer in Besser's Ged., Leip. 1720, p. 445, auch in der Neukirch'schen Sammlung: Des Herrn von Hofmannswaldau und Anderer Gedichte ꝛc. 1725, abgedruckt, im III. Theil, p. 115—120. Dieses läßt den hanswurstmäßigen Charakter des „Scheerenschleifers“ denn allerdings nicht verkennen. Daß jedoch auch dieser höfische Hanswurst um nichts feiner, nichts anständiger war, als der gemeine bürgerliche, das mögen unsre Leser aus nachfolgenden Proben erkennen, welche wir dem gedachten Besser'schen Gedicht entnehmen und die, auch abgesehen von dem eigentlichen Thema, einen überraschenden Blick in die Sitten des Berliner — wir dürfen wohl sagen, der deutschen Höfe überhaupt, zu Ende des XVII. Jahrhunderts thun lassen. — Der Scheerenschleifer, von einem Herrn von D... (Danckelmann? S. das Förstersche Citat am Schluß dieser Note) dargestellt, charakterisirt sich selbst folgendermaßen:

Digitized by Google

Zum ſcheeren-ſchleiffer hat das loß mich heut erkohren,
Ich bin es eben nicht, auch nicht dazu gebohren;
Jedoch weil ſich der menſch in alles ſchicken ſoll;
Gefällt auch dieſer ſtand mir dieſes mal gar wohl.
Wohl an, ſo will ich dann, durch die verkleidte ſchaaren,
Der ſchleiffer nahrung nach mit meinem wagen fahren.
Was nur den ſtein verträgt, und ſich der mühe lohnt,
Das ſchleif ich zu und ab, der gröſten unverſchont.
Es iſt doch heute brauch in frembdes amt zu greiffen,
Trägts mit den ſcheeren nichts, ſo werd ich menſchen ſchleifen.

Ein „Nürnbergiſcher Bräutigam, der Hr. von F. und deſſen Braut, die Frau von K., die eben ſchwanger" wird in nachſtehender Weiſe angeredet:

Nürnbergſcher bräutigam! die braut die iſt ja ſchwanger,
Es ſcheint, ihr weidet gern auf einem fremden anger.
Da aber ihren bauch ihr ſelbſt ſo rund geſchliffen:
Geſteht mir, habt ihr nicht mir in mein amt gegriffen?

Ebenſo der „Koch":

Wie manches groß und klein und ungebohrtes loch
Hat euer bratſpieß nicht gemacht, berühmter koch?
Weil aber ihr nicht freyt, will euer ſpieß wo fehlen;
Ich ſchleife nicht allein, ich kan auch wohl verſtählen.

Ferner an den „Schuſter" und deſſen Frau:

Hier, ſchuſter! meiſter Hanns! ihr habt ein ſchönes weib!
Wie theur ein gut paar ſchuh? was gilt ein ſolcher leib?
Ey gebt von dieſer haut mir einen guten riemen!
Ich ſchärf euch oder auch ich leih' euch einen pfriemen.

An den „apothecker":

Braucht ihr, mein Herr! cliſtier nicht alte ſcheeren-ſpitzen?
Sie härten, klein gemacht, die ſchlapfen weiber-zitzen.
Denckt nicht, daß ihr allein das ſtückgen wüſt; mit gunſt!
Es hört viel wiſſenſchaft zur ſcheeren-ſchleifer-kunſt.

Der „Epilogus" endlich lautet:

Dieß ſey auf heut genug! Man kommt von allen ſeiten,
Ich kan auf einen tag nicht alle gleich beſtreiten.
Ihr liebes frauen-volck! doch lieber jung als alt!
Ich weiß wohl, daß ihr viel von guten ſcheeren halt!
Kommt morgen in mein hauß, ich ſchleife nach verlangen;
Und wen ich ſonſten mehr in eyl heut übergangen,
Der ſtelle ſich bei mir großgünſtig wieder ein,
Ich will, nach ſtands-gebühr, iedweden willig ſein

Dieſe elenden Zweideutigkeiten alſo, die man heutzutage Bedenken trägt, nur als hiſtoriſche Documente wieder abdrucken zu laſſen, bildeten damals die Würze der höfiſchen Luſtbarkeiten! An ihnen fürchteten die zarten Lippen der Hofdamen nicht ſich zu beſchmutzen! Späße, wie man ſie heut in keiner Wachtſtube mehr

Digitized by Google

vernimmt — für den Geſchmack eines, durch ſeine Eleganz, ſeine Prachtliebe berühmten Fürſten, wie Friedrich der Erſte, waren ſie nicht zu unfein! — Wahrlich, Hanswurſt war ein mächtiger Nivellirer; die ungeheuren Unterſchiede des Ranges und der Bildung, dieſer Scheerenſchleifer ſchliff ſie glücklich hinweg und, die ſonſt nichts gemein hatten, im gemeinſamen Schmutz fanden Hof und Volk ſich in der That zuſammen. — Vgl. auch Plümicke, p. 59. 60, ſowie Fr. Förſter's Darſtellung des Danckelmannſchen Proceſſes: a. a. O. I, p. 28 nebſt Urkundenb.

Ebendaſelbſt: es ſind dies die ſogenannten Haupt- und Staatsactionen. Kaum einen zweiten Gegenſtand möchte es in unſrer Literaturgeſchichte geben, zumal aus einer verhältnißmäßig ſo nahe liegenden Epoche und der noch heut in Aller Munde iſt, über welchen größere Irrthümer verbreitet ſind, ja über den ſelbſt auch die ſorgſamſten Geſchichtſchreiber, ein Koberſtein, Gervinus ꝛc. ſo wortkarg und ſo leichten Fußes hinweggehen, wie dieſe Haupt- und Staatsactionen. Es erſcheint dies, ganz abgeſehen von dem unzweifelhaften und höchſt bedeutenden Einfluß, welchen dieſe Stücke, als die Hauptnahrung unſrer volksthümlichen Bühne, mehre Menſchenalter hindurch auf das Volk ausgeübt haben und der den Einfluß vieler von der Aeſthetik hochgefeierten, vom Volke dagegen wenig oder nie geleſenen Dichter Zweifelsohne um ein ſehr Beträchtliches überſteigt — es erſcheint, ſage ich, dieſe Vernachläſſigung und Unkenntniß um ſo auffälliger, als dieſe Stücke bis weit in die Mitte des vorigen Jahrhunderts, ja in einer gewiſſen Form (als Marionettenſpiele) wohl gar bis in unſre Tage hinüberreichten: ſo daß, ſollte man meinen, ein Mißverſtändniß kaum möglich geweſen wäre, da ja, bis auf die neueſte Zeit, ein Jeder, den es intereſſirte, ſich ſofort durch den Augenſchein belehren konnte. Wenn nichts deſto weniger gerade das Gegentheil eingetreten iſt, ſo erklärt ſich dies zunächſt wohl aus der allgemeinen Wahrnehmung, daß man ſehr gewöhnlich, wie das Sprichwort ſagt, den Wald vor Bäumen nicht ſieht: ich meine, daß man das Zunächſtliegende am Wenigſten ſchätzt und erkennt; ſodann aber auch aus einigen ſpeciellen Gründen.

Erſtens nämlich, wie auch im Text erwähnt, wurden dieſe Stücke der Mehrzahl nach niemals oder doch immer nur ſehr fragmentariſch aufgeſchrieben, geſchweige denn daß ſie gedruckt und auf literariſchem Wege veröffentlicht worden wären. Ein derartiges Stück war für die damaligen Principale ein viel zu wichtiger Gegenſtand, ein Gegenſtand des Erwerbs und des perſönlichen Vortheils, und ebenſo die Bühne ſelbſt gleichfalls viel zu ſehr ein Gegenſtand der bloßen Praxis, der finanziellen Speculation, ohne literariſche Geltung, als daß ſie durch den Druck deſſelben die Vortheile des Alleinbeſitzes hätten aufgeben und beeinträchtigen mögen. Im Gegentheil läßt ſich annehmen, daß ſie dieſe Texte ſehr eiferſüchtig bewacht und abſichtlich Einer dem Andern vorenthalten haben. Zweitens aber, wo ja einmal einige dieſer Stücke außer dem eigentlichen Bühnen-Kreiſe handſchriftlich exiſtirten, da fiel es wohl den Allerwenigſten ein, ihnen einen literariſchen Werth beizulegen. Sie ſtanden literariſch in ſchlechteſtem Rufe, ſie galten als (und waren auch wirklich) pöbelhaft, gemein, unſinnig — wer hätte ſich mit der Aufbewahrung, der Sammlung ſolcher Dinge befaſſen mögen?! Leſſinge (dieſer nämlich, wie Fr. Nicolai, Bd. IV, p. 566 ſeiner bekannten großen Reiſebeſchreibung erzählt, beſaß eine Sammlung ſolcher Stücke,

Digitized by Google

angeblich aus dem Nachlaß der Frau Neuberin), welche die Kunst auch in ihren roheſten Anfängen zu ſchätzen wußten, gab es überall wenig: und auch was ſie durch Gunſt des Zufalls oder eigenen Fleiß zuſammengebracht, ließen ihre Nachkommen, aus Leichtſinn oder falſchem äſthetiſchem Hochmuth, wieder verloren gehen. — Und endlich drittens hatte ſich bereits eine gewiſſe ſo verbreitete wie — irrthümliche Anſicht über dieſe Gattung gebildet, die Sache ſchien ſo erörtert und abgemacht, daß es ſich des Sammelns und Aufmerkens gar nicht mehr verlohnte.

Dieſe Anſicht nun aber beſtand darin, daß die Haupt- und Staatsactionen eine Nachahmung des ſpaniſchen Dramas ſeien. Zuerſt, wenn wir nicht irren, von Löwen, in deſſen Geſchichte des deutſchen Theaters, ausgeſprochen, hat ſich dieſelbe durch ſämmtliche Theater-Chroniken, Kalender ꝛc. bis hinein in die Mehrzahl unſrer Literaturgeſchichten vererbt. Namentlich ſcheint Flögel, im Uebrigen ein ſo genauer und vorſichtiger Forſcher, durch die Sicherheit, mit welcher er ſowohl in der Geſch. d. kom. Lit. IV, p. 319, wie auch in der Geſch. d. Groteſk. p. 115 die Haupt- und Staatsactionen als „ſchlechte Ueberſetzungen aus dem Spaniſchen" einführt und den Verfall der deutſchen Bühne zu Anfang des vorigen Säculums kurzweg der „Nachahmung des ſpaniſchen Theaters" zuſchreibt, zur Ausbreitung derſelben nicht wenig beigetragen zu haben: vgl. Eichhorn's Geſch. d. Lit., Bd. IV, Abth. 2, p. 955, wo dieſelbe Meinung, mit denſelben Worten, in derſelben apodiktiſchen Kürze, vorgetragen wird.

Freilich, wenn man nach den hiſtoriſchen Gründen fragt, nach den Thatſachen und Documenten, auf welche dieſe Nachricht ſich gründet, ſo bleiben ſie ſammt und ſonders, von Löwen bis Eichhorn, die Antwort ſchuldig. Man ſcheint dabei überhaupt viel weniger hiſtoriſchen Gründen, als einem ſehr allgemeinen, ſehr unklaren Eindruck (und in der That, was wußte man denn damals, zu Löwen's Zeiten in Deutſchland von ſpaniſcher Literatur, und gar nun vom ſpaniſchen Drama?!) von ſpaniſcher Phantaſtik, ſpaniſchem Schwulſt gefolgt zu ſein. Daß ein Einfluß der ſpaniſchen Literatur auf die deutſche nicht erſt ſeit den Schlegel's datirt, vielmehr daß ſchon vor Jahrhunderten ſpaniſche Muſter in Deutſchland nachgeahmt worden ſind, dies allerdings wird Niemand läugnen, der z. B. den Philander von Sittewald des Moſcherosch oder den Simpliciſſimus oder überhaupt den deutſchen Schelmenroman des ſiebzehnten Jahrhunderts (Gerv. III, 368 fgg. 381 fgg.), wär' es auch nur dem Namen nach, kennt. Aber in all dieſen Fällen iſt der Zuſammenhang auch ganz nachweisbar, wir können die nachgeahmten Autoren, die Schriften ꝛc. namhaft machen: warum ſoll dieſer Zuſammenhang nur bei den Actionen ſo gänzlich verloren gegangen ſein? Warum ſind wir hier allein außer Stande, die ſpaniſchen Originale, wenn nicht immer, ſo doch wenigſtens in den meiſten, wenigſtens in einigen Fällen nachzuweiſen? Warum anders, als — weil dieſer Zuſammenhang gar nicht exiſtirt und weil die Haupt- und Staatsactionen gar keine Ueberſetzungen aus dem Spaniſchen ſind?! Wir läugnen nicht, daß wie das antike, das holländiſche, das italieniſche, das franzöſiſche, ſo auch das ſpaniſche Theater von alten Zeiten her durch gewiſſe Fäden mit dem deutſchen verknüpft war (ſ. in Kürze bei Schack III, 452: wiewohl über die Haupt- und Staatsactionen auch hier der alte traditionelle Irrthum wiederkehrt): nur wir können uns nicht überzeugen, daß dieſe Verbindung noch zu Anfang des XVIII. Jahrh. ſtattgefunden und daß die Actionen zu dieſen Fäden gehören. Zwar man macht uns ja den Mann namhaft der die Actio-

Digitized by Google

nen aus Spanien zu uns verpflanzt haben soll: Veltheim, den Kenner des Französischen, den Uebersetzer des Moliere. Allein läßt daraus, daß Veltheim die französische Bühne gekannt, sich auch schon seine Bekanntschaft mit der spanischen folgern? Muß er, weil Uebersetzer des Moliere, auch Uebersetzer des Lope oder Calderon oder man weiß nicht welcher, spanischer Dramatiker sein? Die französische Bühne war zu Veltheims Zeit (Ende des XVII. Jahrhunderts) eben in ihre glänzendste Epoche getreten, die spanische dagegen war dazumal schon längst wieder gesunken: ist es wahrscheinlich, daß Veltheim, während ihn Frankreich mit Tragödien und Dramen, Italien mit Operntexten und Pantomimen reichlich versorgte, sich wird mühsamen Zutritt eröffnet haben zu den versunkenen Schätzen des spanischen Theaters?! — Auch darf man nicht außer Acht lassen, von wem die ganze Nachricht von Veltheim's Kenntniß des Spanischen stammt: von Löwen nämlich, der an seinem Schwiegervater Schönemann und dessen Erinnerungen allerdings eine sehr reiche, sehr bequeme, schwerlich aber eine kritische, eine zuverlässige Quelle besaß.

Durfte man demnach schon von vorn herein, aus allgemeinen inneren Gründen, Mißtrauen gegen die Richtigkeit jener Ueberlieferung hegen, so erschient dasselbe vollkommen gerechtfertigt, seitdem einige neueste Veröffentlichungen, mit Beseitigung bloßer Hypothesen und Traditionen, einen positiven, thatsächlichen Grund zu ferneren Untersuchungen eröffnet haben. Die erste derselben geht wiederum von dem von uns so vielfach genannten, vortrefflichen Gewährsmann, J. E. Schlager aus, der in seinen Wiener Skizzen ꝛc., unter andern Documenten, auch ziemlich umfangreiche (und jedenfalls die umfangreichsten, die man bis dahin besaß) Proben derartiger Haupt- und Staatsactionen mitgetheilt hat: s. a. a. O. 329—335; vgl. 364—370. Zweitens aber, im letztverwichenen Jahre, hat Herr H. Lindner in Dessau das vollständige Manuscript einer Haupt- und Staatsaction (von ungefähr 1720) entdeckt und in Druck gegeben: „Karl der Zwölfte vor Friedrichshall. Eine Haupt- und Staatsaction in vier Actus, nebst einem Epilogus .... herausgegeben von Heinrich Lindner. Dessau, 1845." Dem Stücke selbst ist hier eine ausführliche Einleitung vorangeschickt (p. 5—81), in welcher nicht nur ein überaus reiches Material zur Geschichte der in Rede stehenden Stücke zusammengetragen ist, sondern die sich auch über verschiedene andere wichtige Punkte unsrer Theatergeschichte auf höchst lehrreiche und anregende Weise verbreitet: dergestalt, daß wir keinen Anstand nehmen, diese kleine Schrift als eine der wichtigsten zu bezeichnen, die neuerdings auf dem Gebiet unsrer Theatergeschichte erschienen sind und sie demnach allen Freunden derselben dringend zu empfehlen. — Zu bedauern bleibt nur, daß, wie es scheint, die Schlagerschen Skizzen, wie auch die Hamburgische Theatergeschichte von Schütze, die wenigstens an Titeln eine ziemlich reiche und genaue Ausbeute gewährt, dem Verf. nicht bekannt oder nicht zugänglich gewesen sind; er würde dann auf manche einzelne, nicht unwichtige Seiten seines Gegenstandes, z. B. die von uns im Text hervorgehobene intime Verwandtschaft der Haupt- und Staatsaction mit der Hanswurstkomödie, vermuthlich noch ein schärferes, bestimmteres Licht haben fallen lassen. — Allein auch ohne dies ist der von Herrn Lindner zusammengetragene Apparat, sowie namentlich der Anblick des von ihm veröffentlichten vollständigen Stückes selbst vollkommen ausreichend, unsere obige Behauptung zu rechtfertigen. Auch kommt er selbst, wie es den Anschein hat, der Hauptsache nach zu

Digitized by Google

demſelben Reſultat, wennſchon daſſelbe, der eigenthümlichen Darſtellungsweiſe des Herrn Herausgebers zufolge, nirgend eigentlich ausgeſprochen wird: zu dieſem nämlich, daß die Haupt- und Staatsactionen keineswegs Ueberſetzungen oder Nachahmungen aus dem Spaniſchen, vielmehr, als das populariſirte (oder wenn man es eigentlicher ausdrücken will: verpöbelte), insbeſondere durch Aufnahme und bevorzugte Ausbildung des komiſchen Elementes, dem Volke angenäherte politiſch gelehrte Drama des XVII. Jahrhunderts, das Drama der Gryphius und Lohenſtein, aus denen ſie ſich naturgemäß und in nachweisbaren Stufen entwickelt, urſprünglich auf deutſchem Bodenentſtanden ſind.— Was das Spaniſche betrifft, falls es nun einmal durchaus darauf eingewirkt haben ſoll, ſo werden wir die Vermittlung vielmehr in dem ſpaniſchen Hofceremoniel, das nach Deutſchland verpflanzt worden war, ſowie überhaupt in der Grandezza, Steifheit und Unwahrheit, mit welcher das ſpaniſche Hofleben die deutſchen Sitten im Allgemeinen angeſteckt hatte, als ſpeciell in der ſpaniſchen Literatur zu ſuchen haben. Das ſpaniſche Drama hat nie, zu keiner Zeit, kaum in den erſten uranfänglichen Skizzen eines Gil Vicente oder Lope de Rueda's, des Erfinders der entremeses und saynetes (vgl. A. Wellmann im Lit. hiſt. Tſchbch. I, 210. 228 fgg.; G. Rapp ebendaſ. IV, 333 fgg. ſowie das ſchon früher erwähnte vorzügliche Werk von Schack, I, 160 und 214 fgg.) dieſen völlig realiſtiſchen Boden, dieſen planen, proſaiſch hiſtoriſchen Hintergrund gehabt, wie dies in der Haupt- und Staatsaction überall der Fall iſt; niemals hat bei den Spaniern das unmittelbare ſtoffliche Intereſſe, das craſſe hiſtoriſche Factum als ſolches ſo dominirt, wie in unſern Actionen, immer das Intereſſe, das der Spanier nimmt, iſt ein ideelles, phantaſtiſches, das Intereſſe an den Charakteren, an der Intrigue, als gleichſam einem dämoniſchen Etwas, einem feinen, flüchtigen Aether, der über der Handlung ſchwebt und dieſe ſelbſt erſt beachtenswerth macht: während umgekehrt in unſeren deutſchen Haupt- und Staatsactionen gerade von dieſen beiden Stücken, Charakteren und Intrigue, keine Spur iſt und, abgeſehen von den decorativen Beigaben, dem Pomp und Sinnenreiz, allein der Stoff als ſolcher, die hiſtoriſche Fabel, das Abenteuer, nicht als Abenteuer, ſondern als Ereigniß, ſein ſchweres, maſſenhaftes Gewicht in die Wagſchale wirft. —

Wir theilen nun, um nicht in denſelben Fehler zu verfallen, den wir ſo eben noch an den Sammlern des vorigen Jahrhunderts getadelt, im Folgenden einige Proben von den erhaltenen Stücken, Titeln u. ſ. w. mit: und wird es hoffentlich die Zuſtimmung unſrer Leſer haben, wenn wir, die Wichtigkeit, ingleichen die lange und gleichſam zur Sitte gewordene Vernachläſſigung dieſes Thema's berückſichtigend, ähnlich wie bei der vorſtehenden theoretiſchen Auseinanderſetzung, ſo jetzt auch bei Mittheilung dieſer Proben uns die Grenzen etwas weiter ſtecken, als es ſich, ſtreng genommen, mit dem Ebenmaß um nicht zu ſagen, mit dem Zweck unſers Buches verträgt.

Und zwar zunächſt aus dem von Lindner mitgetheilten Stück: wobei nicht unbemerkt bleiben mag, daß nach Schütze, Hamb. Theatergeſch. p. 100 noch im Jahre 1746 zu Hamburg auf dem Puppentheater der „Hochfürſtl. Brandenb. Bayreuth- und Onolzbachiſchen privilegirten hochdeutſchen Komödianten" eine Action „vom unglücklichen Todesfall Carls XII." dargeſtellt wurde, in welcher „die Feſtung Friedrichshall zwei Mal bombardirt ward, wobei die Bomben akku-

Digitized by Google

rat ein- und ausſpielten, und als etwas curioſes eine Marionette Taback rauchte" — höchſt wahrſcheinlich unſer Stück oder doch ein nah verwandtes! — Herrn Lindner ſelbſt iſt obige Notiz entgangen. —

Die Perſonen des Stückes nun ſind:

Karl XII. König von Schweden.
Friedrich, Erbprinz von Heſſen-Kaſſel.
Karl Friedrich, Herzog von Holſtein-Gottorp.
Sicker, Generaladjudant.
Budde, Generalmajor, } in Königlich
Der Kommandant von Friedrichshall, } Däniſchen Dienſten.
Lieutenant.
Tambour.
Arlequin.
Plapperlieschen.
Marketänderin.
Soldaten ꝛc.
Das Verhängniß.
Bellona.
Fama
Merkurius.
Mars.

Zeit der Handlung 1718.

Das Stück wird eröffnet durch einen höchſt charakteriſtiſchen Monolog Karl des Zwölften, in welchem derſelbe in höchſteigener Perſon, im Zeitungsſtil, vielleicht als Auszug aus Faßmann's Todtengeſprächen (ſ. über dieſelben meine Geſch. d. deutſchen Journalismus, Bd. I, p. 397—406) ſeine bisherigen Schickſale erzählt:

Actus I.

Scena I.

Karl XII. am Tiſche.

„Mächtigſter Beherrſcher dieſer unumſchränkten Erde: Hand! von welcher Glück und Unglück an den Zügel deines Gutachtens geführet wird, welches die Anſchläge derer Sterblichen temperiret. Wer bin ich? Herr: Dein Knecht. Daß du mich durch die Wellen meines raſenden Schickſahls glücklich bis hieher gebracht haſt. Erlaube mir doch, unpartheyiſches Europa, daß ich in dieſer ſtillen Einſamkeit meinen bishero mit Blut und Leichen, Glück und Unglück geführten Lebenslauf in etwas entwerffen möge. Carl der XIte ein Sohn Carl-Gustavs (welchen der Schwediſche Thron von der Welt-bekannten Königin Christina cediret worden) war mein Vater und meine Mama Ulrica Eleonora König Friedrichs des dritten von Dänemarck Tochter, die er mit Sophia Amalia, einer Prinzeßin von Braunſchweig Lüneburg erzeuget, von welcher ich Anno 1682 den 19 Juny des Morgens zwiſchen 7 und 8 Uhr zu allgemeiner Freude des Schwediſchen Reichs gebohren worden. Meine Education war ſehr ſorgfältig, die heranwachſenden Jahre aber voller Fatalitaet, indem mein Leben vom 20. Jahre, bis hieher, eine beſtändige Campagne genennet werden kann. Anno 1696 ſtarb der König mein Herr Vater, und ich gelangte im 16. Jahre zur Succession, und wurde den 29. Dezember des darauf folgenden 1697. Jahres zu Stockholm gekrönet. In meiner zarten Bruſt zeigte ſich ſchon ein anderer Hercules, welcher die Schlangen der Furchtſamkeit mit verächtlichen Augen anſahe, bey herannahenden Jahren regte ſich in meinen Adern das Geblüt eines andern Alexanders, ſo daß ich Luſt hatte, die Sieges-Zeichen meiner Tapferkeit in mehr als einer Welt aufzuſtecken. Neun ganzer Jahr florirte das Glück meiner Waffen auf dem Horizont der blutigen Martis Felder, unter einem beſtändigen Sonnenſchein von Victorien. Aber in den 9 erfolgten Jahren hatte mich die Grauſamkeit meines

Digitized by Google

Verhängnißes bald zu einem andern Icaro gemacht, welcher in der stürmenden See des Unglücks seinen Fall gefunden. Ich will so viel sagen, ich bin ein König, welcher mehr gethan als seine Vorfahren. Ich bin ein Monarch, welcher durch den Blitz seiner Waffen die Augen aller Welt an sich gezogen; ich bin aber auch ein Held, welcher zu nicht geringerm Verlust meines Königreichs und schmerzlichen Betrübniß meiner Unterthanen Glück und Unglück getheilet. Zwo remarquable Fatalitaeten ereigneten sich bei meiner Crönung. Erstlich entstunde eine entsetzliche Feuers-Brunst in meiner Residenz, wodurch so viele herrliche Gebäude, als auch das Schloß bis auf die Mauern verschlungen wurde. Zum andern verlohr ich bey meiner Zurückkehrung in den Pallaſt einen kostbaren Diamant aus meiner Crone. Ob nun gleich die meinigen hieraus wenig gutes prognosticirten, so stellte ich dennoch alles der göttlichen Providenz anheim" ꝛc.

Er erzählt darauf weiter von seinem Kriege mit Rußland, von dem Siege bei Narva, der Niederlage bei Pultava, der Flucht zu den Türken — Alles in obigem, aus Plattheit und Schwulst wunderlich gemischten Stile; der Schluß der langen Rede lautet: „Halb Europa hielte mich vor todt und Bendern solte mir mit aller Gewalt einen Sarg bedeuten, bis endlich 1714 in Begleitung des Obrist-Lieutenants Dorigns und noch 4 Personen den 23. November bemelten Jahres 3 Stund vor der Sonnen Aufgang in Strahlsund ankam. Ich war ganz matt und müde, weil ich in einer Zeit von 14 Tagen 287 Meilen geritten. Laßet euch doch Zungen ertheilen, o ihr stummen Sterne, und stellet der Welt das allgemeine Frolocken dar, mit welchem ich von meinen Unterthanen bey meiner Retour bewillkommet worden. Führe du das Wort, unumschränckter Himmel, daß ich Tag und Nacht auf meinen gebogenen Knien, bey der Spitze meines Degens, auf dem Altar der Schwedischen Hofnung keine andere Seufzer aufgeopfert, als wie ich meine verlohrene Länder wieder bekommen und den erlittenen Ruin meiner Unterthanen remediren möchte. Aber, Ach! ein grausames Verhängnis stellte sich zwischen mir und meinem Wunsch, mein Aufenthalt in Pommern war sehr kurz, ein neuer Krieg spielte so lange, bis ich mit meiner Guarnison endlich eingeschloßen wurde. Von Herzen gerne wäre ich bis auf den letzten Augenblick der Uebergabe geblieben, allein es war nicht rathsam, dahero salvirte ich mich bey Nacht und Nebel, unter einem continuirlichen Feuer der auf der See liegenden Däniſchen Fregatten und Creuzer, auf einer Chaluppe nach Ystaet. Ach! Strahlsund und Wißmar, ohnmöglich ist es, daß ich mich euer ohne Thränen erinnern kann. Hier bin ich nun auf meiner Insel Schonen; Ach! möchte es doch dein Wille seyn, o mein Schöpfer, mich mit ferneren Fa-lalitaeten zu verschonen."

In den darauf folgenden Scenen suchen Friedrich von Hessen, der Herzog von Gottorp, sowie Karl's Adjudant, der General Sicker, den König zum Friedensschluß zu bewegen, wiewohl vergeblich:

Carl XII.

. . . . . .

Ja, ja, es ist der Marsch auf Friedrichshall beschloßen,
Norwegen soll ein Platz vor meine Waffen seyn.
Aus Schweden ist bereits ja Bluth genung geflossen,
Was solte ich mich denn vor Bluth und Wunden scheun?

Digitized by Google

Friedrich.

Es folget dir mein Fuß, o Großmuthsvoller König,
Wo du den Degen ziehst, läst meiner auch sich sehn;
Die größeste Gefahr ist vor mich viel zu wenig,
An deiner Seite will ich als ein Hector stehn.

Carl Friedrich.

An Jahren bin ich jung, doch hertzhafft an Gemüthe,
Es regt in meiner Brust sich Schwedisches Geblüthe,
Mein Hertze trachtet nur nach Ehre, Ruhm und Sieg,
Deswegen wohn' ich bey den unternommen Krieg.

Sicker.

Mein Degen ist dabey, wo mein Carl commandiret,
Wo seine Hand den Stab vor Schwedens Ehre führet,
Da eilet der Soldat mit Freuden in den Streit,
Ihr Dänen rüstet euch, wir sind zum Kampf bereit.

Carl XII.

Komt, werthen Freunde, komt, Norwegen zu bezwingen,
Das was ich je gethan, wird mir doch auch gelingen,
Last uns hertzhafftig nur durch Bluth und Leichen gehn,
Wir wollen unsre Lust vor Friedrichshalle sehn.

Den Schluß des Actus machen zwei komische Scenen, mit Arlequin und Plapperließchen; dieselben wurden, wie stets, improvisirt und enthält daher das Manuscript des Stückes nur eine sehr flüchtige Andeutung (p. 94):

Scena 4.

Arlequin und Plapperließchen.

Extemporirte Scene von wegen heyrathen, Arlequin will hingehen und sich annehmen laßen zu einem Soldaten, Plapperliese will als Marckedähnerin mit in das Feld gehen, es wird unter sie beyde beschlossen, Plapperliese ab.

Scena 5.

Lieutenant. Tambour. (Werbe-Patent.)

Lieutenant.

Kund und zu wißen sey jeder manniglich, daß die Schwedische Armée Marsch fertig, wer nun Lust und belieben hat ein Courocser Reuter zu werden, der kann sich anmelden, er soll gut Handgeld bekommen.

Arlequin.

Das brauche ich.

Lieutenant.

Eine Nagel neue Montur.

Arlequin.

Das läst sich hören.

Digitized by Google

Lieutenant.

Und — — —

Arlequin.

Lauter hertzliche Dinge.

Der Lieutenant accordiret mit dem Arlequin, weil er ihn gefalt, verſpricht an Eßen und Trinken und dergl. keine Noth zu haben, lernt ihm das Exerciren, nach Lazzen nimmt er ihn mit in das Werbehauß.

Actus II. zeigt zuerſt die Gegenrüſtungen der Dänen; dann Karl den Zwölften, träumend. Das Verhängniß erſcheint ihm:

Hier ſingt das Verhängniß eine

Aria. V. 1.

Verhängniß.

Halt ein, o Held, du 12ter Carl aus Norden,
Du biſt im Feld ein andrer Mars geworden,
Doch dieſer Schluß
Macht, daß ich muß
Troz Deinen Heldenthaten
Den Marſch Dir wiederrathen.

Carl XII. (im Schlaf.)

Norwegen muß meine ſeyn, oder ich ſterbe.

V. 2.

Verhängniß.

Betracht die Zeit, da Schnee und Eiß Dich hindert,
Wo Dich gereut, die Hofnung ſich vermindert,
Wenn Dir das Glück
Durch falſche Tück
Den Rücken jezt zukehret,
Und Dein Verhängniß mehret.

Carl XII. (im Schlaf.)

Ich traue den Himmel, und troze das Verhängniß.

V. 3.

Verhängniß.

Carl troze nicht, ich weiß es wird Dich reuen,
Was mein Mund ſpricht, das kan Dich nicht erfreuen,
Der Schluß ſteht feſt,
Wenn Du Dich läſt
Von Deinem Willen führen,
Wirſt Du Dein Hauß verliehren. abit.

Carl XII.

O weh mir, was geſchieht mir? thörichte Fantaſie, wie verwirreſt Du doch die Gemüther der Sterblichen. Doch nein, ich habe recht, geſezt ich verlöhr die Campagne, es iſt dergleichen wohl ehr geſchehen, geſezt ich verlöhr mein Leben, ſo würde es dennoch beßer ſeyn, als wenn ich als ein Julius Caesar durch 23 Wunden mein Leben verlöhre. Wer wahr Pompejus? Ein Vertrauter des Kayſers, ein rechtſchaffner Held, und muſte doch meuchelmörderiſch ſterben. Wer war Attila? ein Schrecken der Welt, und ſtarb doch durch die Hand eines Wei-

Digitized by Google

des. War nicht Gustav Adolph, mein Großvater, ein Held, deßen Europa, weil die Welt ſtehet, nicht vergeßen wird, wie ſtarb er? Durch einen verrätherischen Schuß. Trauriges Angedenken, Schwediſches Verhängniß, faße dich Carl, das erſte haſt du nicht zu hoffen, vor den andern biſt du ſicher, und vor den dritten wird dich der Himmel zu behüten wißen.

Ich bin der XII. Carl und werd es auch verbleiben,
Es ſoll die Welt von mir noch lauter Wunder ſchreiben,
Verſchwande der Comet bey jenem Pultava,
Wo ich doch nichts als Bluth und eitel Leichen ſah;
So ſoll Norwegen mich zu keiner Leiche machen,
Ich will des Himmels Hand befehlen meine Sachen,
Es iſt mein Krieg gerecht, drum fürchte ich mich nicht,
Weil ſelbſt mein Schöpfer mir die Bahn zum Siege bricht.
Alons, alons zum Marſch, man laß die Trommel rühren,
Ihr Brüder auf zum Marſch, ich will euch ſelber führen,
Seyd ihr geſinnt wie ich, ſo hüth Norwegen dich,
Es komt der XII. Carl, dein Friedrich kennet mich.

Nachdem Karl hierauf noch die nöthigen Befehle ertheilt und ein neues Zwiſchenſpiel des Hanswurſt („Arlequin will die Plapperliese heyrathen. Lieutenant will nicht, es würde ſich ſchön ſchicken; ſie reißen ihn beyde herum; endlich befehlt der Lieutenant, er ſolle ſich Marſch fertig machen; alle abbb." p. 104.) die Gemüther der Zuſchauer erleichtert hat, ſehen wir zu Anfang des dritten Aktes den König endlich in Norwegen ſelbſt angekommen. Er rühmt ſich ſeiner eigenen Tapferkeit in mächtigen Worten (p. 107): „wer war ich dazu mahl, als ich mit einer Hand voll Volck die Moskowittiſche Armée von 100000 bey Narva ruinirte? Ein Jüngling von 16 Jahren, aber nicht ich, ſondern eine ſtärckere Hand war es, welche mich zu einen ander Gideon machte; wer war ich nach der unglücklichen Bataille bey Pultava? Ein König außer ſeinem Reich, ein Commandeur ohne Volck, und ein Soldat ohne Waffen; wer bin ich denn jetzo? Da ich meinen Degen wieder aus der Scheide ziehe und meinen Feind verfolge? Ein Löwe, welcher faſt ſeiner Stärcke beraubt geweſen, nunmehro aber ſich wieder erholet und nach ſeinem Raube brüllet." Darauf ein Geſpräch mit Bellona, der Kriegsgöttin, die ihn in ſeinen Eroberungsplänen beſtärkt. Auch dieſe Scene, wie von nun an beinahe alle folgenden, ſcheint uns nur ſkizzirt; wir glauben nicht, daß die Haupt- und Staatsaction ſich jemals wirklich in ſo kurzen, einfachen Wechſelreden, meiſt von drei, vier Worten, bewegt hat, wie die hier abgedruckten: vielmehr war dies wohl nur der Kern der zu haltenden Reden, der Text gleichſam, den der Acteur ſich dem Gedächtniß einprägen mußte, um ihn alsdann bei der Aufführung ſelbſt, mit prächtig halsbrechenden Redensarten, nach Gefallen zu gloſſiren. Nur der Schluß der Scenen iſt jedesmal ausgeführt und zwar regelmäßig in Reimen, z. B. (p. 112):

Carl XII.

Wohlan, ſo ſoll der Marſch auch würcklich vor ſich gehen.

Bellona.

Die Sieges Fahne führt Bellonens eigne Hand.

Digitized by Google

Carl XII.

Bald ſoll mich Friedrichshall vor ihren Mauern ſehen. ab.

Bellona.

Was Carl der XII. kann, iſt aller Welt bekannt. ab.

Nun wieder komiſches Zwiſchenſpiel:

Scena 4.

Mittel auf; Marckedänerin, es wird von Soldaten gegeßen und getrunken dazu.

Scena 5.

Arlequin als Dragoner gekleidet, prudalisiret, will nichts bezahlen, es ſtünde mit in ſeiner Capitulation, Marckedänerin will bezahlet ſeyn, giebt ihm eine Ohrfeige. Arlequin zieht den Degen, Marckedänerin ſchreit. Arlequin erſchrickt, läſt ihn fallen, ſie nimt den Degen und will Arlequin erſtechen, ſolcher ſchreit, ſie erſchrickt und läſt den Degen ebenfalls fallen; endlich ſchmeiſt Arlequin Töpfe und Alles in Stücken. ab.

Endlich kommt es zum Schlagen. Allein je raſcher die Handlung vorſchreitet, je magrer wird der Text; man urtheile:

Scena 7.

Friedrich mit bloßem Degen.

Scena 8.

G. Budde mit bloßem Degen.

Scena 9.

Carl Friedrich mit bloßem Degen.

Scena 10.

Der Commendant mit bloßem Degen.

Friedrich.

Noch leben die Schweden.

Budde.

Und die Dänen ſind auch noch nicht geſtorben.

Carl Friedrich.

Dieſer Degen ſtreitet vor den 12ten Carl.

Der Commendant.

Und dieſer vor den 4ten Friedrich.

Friedrich.

Wir ſind Schweden.

Budde.

Und wir Dänen. u. ſ. w.

Digitized by Google

Der vierte Act eröffnet ſich vor Friedrichshall:

Scena 1.

Hinten Stadt, es wird bombardiret unter Trompeten und Paukenſchall.

Dann Berathungen der Schweden, der Dänen; vergebliche Aufforderung an die Feſtung ſich zu ergeben; der Sturm wird eröffnet. Vorher indeſſen hat Hanswurſt noch einmal ſeine Streiche machen müſſen:

Scena 6.

Arlequin in Weibes Kleidern mit Plapperlieschen, will desertiren, Arlequin exerciret nach der Instruction der Plapperlieſe, weil beyde mit einander durchgehen wollen, will die Stimme als ein Weibes Bild annehmen, wenn er von jemand ſolte erkandt werden.

Scena 7.

Lieutenant wie daß ſein neuer Recrut Dessertirt ſey.

Hierauf die Kataſtrophe, beides, für Hanswurſt und für den König:

NB. Mittel Guardine auf.

Scena 9.

Arlequin an Spieß, Plapperlieſe hängt, Arlequin nimmt von Bier und Brandtwein haußen abſchied.

Mittel Guardine zu.

Scena 10.

Carl XII. Friedrich. Carl Friedrich. Sicker. Soldaten.

Es wird indeßen ſtarck gefeuert. Carl befielt alles zum Bombardement fertig zu machen, Encouragiret die ſeinige zum Sturm, wird endlich von einen Schuß getroffen und fält.

Sicker.

Um des Himmelswillen, der König iſt ertödtet.

(deckt ihm den Mantel zu.)

Carl Friedrich.

Unglückſeelige Belagerung!

Friedrich.

O! Tag voller Verhängniß!

Sicker.

Betrübter Ausgang der Campagne!

Friedrich.

Daß mann alſobald den Königlichen Cörper auf die Seite bringe, und von dar nach Stockholm transportiret werde, hier aber iſt kein anderer Rath, als daß wir die Belagerung aufheben und die Armée ſo viel möglich zu salviren ſuchen.

Der Cörper wird weggebracht, die Schweden verliehren ſich nach und nach.

Digitized by Google

Scena 11.

Budde. Der Commendant.

Der Commendant.

Daß die Schweden auf einmahl ſo ſtille werden, verurſacht bey mir ein großes Nachdenken. Solte auch wohl eine Liſt dahinter verborgen ſein?

Budde.

Nein, mein Herr, ich will es euch offenbahren. Der König iſt von einer falconet Kugel getroffen.

Der Commendant.

So iſt der heutige Tag vor andern fatal;
Es bleibt der 12te Carl vor unſer Friedrichshall.

Budde.

Es dauert mich der Held, jedoch es iſt geſchehen,
Nun kann ſich unſere Stadt beträngt von Feinden ſehn.

omnes abeunt

Hierauf ein

Epilogus.

Bellona in tiefſter Trauer.
Fama in tiefſter Trauer mit einer Trompete.
Mercurius hält die Parentation.
Mars in tiefſter Trauer bey dem Parade Bette.

Der König auf dem Parade Bette unter einem ſchwartzen Baldachin mit allen Krieges Armaturen, darbey das ganze Theatrum in einen Monument verwandelt. Auf beyden Seiten der Königlichen Leiche ſtehen 6 Geridons mit brennenden Lichtern, auf der rechten Seite der Königlichen Leiche ſtehet Bellona mit einer Trompete, Mercurius ſtehet gantz hinten bei dem Königlichen Cörper, ſich auf den Sarg auflehnend, forne am Ende des Theatri auf der rechten Hand ſtehet Mars in einem römiſchen habit, über deßen Areln ein Flohr hanget, in der Hand eine Lanze haltend mit einen Flohr anhangend.

Scena 1.

Fama, eine Trompete in der Hand haltend, ſinget dieſe Aria.

1.

Großer Low aus Mitternacht,
Held, dem wenig Helden gleichen,
Wirſt du nun zu einer Leichen,
Biſt du kalb und blas gemacht?
Ach, es iſt um dich geſchehen,
Weil mann dich erblaſt muß ſehen;
So macht mein beſtürtzter Mund
Deinen Todt mit Trauren kund.

2.

Harte Sterne! dieſer Schluß,
Der den zwölften Carl betroffen,
Hemt in Schweden alles Hoffen,
Daß Stockholm erzittern muß.
Brecht, ach brecht, ihr Augenlieder,
Carl der zwölfte komt nicht wieder,
Weil das Schickſal ihn entreiſt,
Und ganz Schweden trauren heiſt.

3.

Doch nein, mein Carl ſtirbet nicht,
Denn der Ruhm, den er erlangt,
Machet, daß er dorten prangt,
Wo des Titans Goldnes Licht
In der Ewigkeit vermählet,
Da er ſtäthe Jahre zählet,
Ihn bekränzt nach Kampf und Streit
Ehre und Unſterblichkeit.

Digitized by Google

Hierauf drei Leichenreden, in gereimten Alexandrinern, gehalten von Bellona, Mars, die längste (an zweihundert Verse) von Mercurius „oder in Ermangelung deßen kan die Fama parentiren", alle drei in übertriebenstem Lohenstein'schem Stil. Der Schluß des Ganzen lautet:

Wohlan, so hebet dann in Augen an zu weinen,
Die Thränen können hier das beste Opfer seyn,
Benetzt die Edle Grufft und schicket den Gebeinen
Noch eure Seufzer nach, schließt euren Geist mit ein.
Kan sich ein Julius der Thränen kaum enthalten,
Da man den Römer dort des Feindes Todt ansagt,
So weint da unser Held, so kläglich muß erkalten,
Der lebt nicht als ein Mensch, der ihm nicht mit beklagt.
Er ist mit großen Ruhm vor aller Welt gestorben,
Weil er den Helden Geist vors Vater Land aufgiebt.
Der Cörper ist es nur, den dieser Fall verdorben,
Und dies war der Verlust, so unsern Geist betrübt.
So blüht sein Ruhm allstets und wird niemahls vergehn,
Die Seele ist vergnügt, weil sie beym Sternen schwebt;
Doch bey den Helden muß noch dieser Danck Spruch stehn,
Daß Carl in Norden todt, in teutschen Hertzen lebt.

Finis.

*

Giebt uns dies Stück nun einen Begriff von der Art und Weise, wie die Haupt- und Staatsaction eigentlich historische, zeitgeschichtliche, oder wie man auch sagen könnte: moderne Stoffe, verarbeitete, so führt das bei Schlager p. 279. 329—335 mitgetheilte Bruchstück uns vielmehr in den mythischen, den antikisirenden Kreis der Staatsactionen ein. Gleichfalls ein neues Interesse bietet es dadurch, daß, in ihm, abweichend von dem obigen, die komischen Scenen vollständig ausgearbeitet sind, sowie überhaupt das komische Element, das heißt also der Hanswurst, hier bereits sichtlich überwiegt und das ganze Stück sich schon mehr der Hanswurstkomödie annähert, in welche, nach der in der Vorl. gegebenen Auseinandersetzung, die Haupt- und Staatsaction selbst sich endlich verläuft. — Auch ist dies Stück bedeutend älter, als das vorige, nämlich noch von 1666. Der Titel lautet: „Widerwertig vnd glückselige Liebe Cambyses des königlichen persischen Printzen mit Doralice einer Tochter des Königs Arsaces in Armenien.

Verfaßt in ein Schawgedicht vnd Leopoldo dem Ersten Röm. Kayser ꝛc. durch Johann Friedrich von Scholtzenberg (u. s. w.) Zugeaignet im Jahre MDCLXVI."

Das Personenverzeichniß enthält 34 theils redende, theils singende Personen des Hauptstückes; im (komischen) Zwischenspiel treten namentlich auf:

Florian.
Mopsus.
Gretha.
Mörth.
Cortisan.
Haubtman.
Corporal.
Mussquetiere.
Burger.
Zwei Knecht.
Profoß mit Soldaten.

Digitized by Google

Das Stück, mit einem Prolog beginnend, gesungen vom Geiste des Cambyses, zerfällt in vier „Handlungen“ und vier „Zwischenspille,“ in welchen letzteren Florian als Hanswurst agirt. Sie haben übrigens mit der Haupthandlung nicht den mindesten Zusammenhang: Florian hat Mopsus' Tochter geschwängert, soll sie zur Frau nehmen, wozu er sich auch nach einigen abenteuerlichen Zwischenfällen entschließt. Folgendes Bruchstück, dem ersten „Zwischenspill“ entnommen, wird genügen, die bereits sehr starke Annäherung an die eigentliche Posse, die Hanswurstkomödie, zu bezeichnen; zugleich auch, woran damals, selbst in dem etikettestrengen Wien, selbst höchste Herrschaften Gefallen fanden, soweit wenigstens, daß ihnen dergleichen dedicirt werden durfte.

Florian (auftretend) „Ich komb Jetzt gleich von Bader daher, hat mich der Narr nit geschoren, daß mir Swasser zum Augen Auß ist grunen; aber Ich bin gleich wol hibsch glat vmbs Maul, waß gilts Ich wird meiner Grethe besser gefallen, als nächst; secht Ich habs gestern nur ein wenig vmber gewurzelt, so hats gleich Klagt vber mein Wärenbart; so a hages schelmenmensch ist die. Aber heut bin ich glott gnung, wann's nur bald Kombt die Diebs Krot, Ich wart Ihrer Ja so hart: Ach wie plagt ein nit die Lieb, es glaubts kein Mensch nit, es gschwilt eins Herz in Leib so groß, alß wie ä Trumel, es wär Kein Wunder es zerspräng Ainem der Bauch; es Kitzelt es Kitzelt daß einen die Hoßen gar zeng werden.“

Es kommt nun der Cortisan oder wie er sich hier nennt, fahrender Schüler: eine Art von Leuten, die er selbst folgendermaßen charakterisirt:

Corthisan. Ha sie sind Leuth die die gantze welt thent, sie Können allerley Kinste, sie haben eine gewisse Zunfft, der sich wil drein schreiben lassen, Mueß reisen biß zu End der Welt, woß mit Brettern verschlagen ist, dort Kombt er in einen Berg, der heißt der Venusberg, dort Lehret man alle Künste, vornemblich aber das Wahrsagen, dort kann man auch bekhomen ein Wurzel wegen der Lieb, die macht man zu Puluer, vnd wan man will wissen, ob Einem ein Persohn recht lieb habe, so nimbt man nur das Puluer, sträht Ihr das auf die bloße haut, das sies nit merkht, so wird man balt sehen, wie sie sich wirdt Recken vndt Zuhen, alß wann sie die Flöch bissen, vndt daß ist ein gewiß Zeichen der Lieb, Reibt sie sich aber nit, so ist die Liebe vmbsonst.

Er hat nun selbst dergleichen Pulver bei sich; Florian begehrt davon, um seine Grete zu prüfen. Aber erst will er den Künstler selbst auf die Probe stellen:

Florian. Halt ich mueß an meiner Grethe Probiren, was Ihr wahr sagen Kint, so sagt mir wie mein Schatz doch haißt mit Ihren Namen.

Corthisan. Halt daß wil ich gleich sehen in diesen Glaß, sie haißt Grethe.

Florian. Vndt das ist wahr, Ihr habts erraten wans nur bald Kämb die Krot die Faist, die Praschet, die Kurtz, die Dickh. Mein sagt mir ein wenig, wie sicht sie weiter auß, ist sie hibsch oder Wildt?

Corthisan. Wart ein wenig Ich will Euchs gleich sagen, Sie ist faist, Praschet, vnd prav außgefüllt oben vnndt vnden, Sie ist Kurz vnd dickh, dabey recht Anemblich vnd Liebreich.

Florian. Jaiß ist wahr die Schwarz auget Schelm Krott macht ein gleich verliebt ꝛc. ꝛc.

Endlich kommt die Grethe selbst, sie entschuldigt ihr spätes Erscheinen:

Digitized by Google

Gretha. Ja Ich war schon Lenngst da, so hab ich aber die henkhers Sau mit Köner in stall bringen ꝛc.

Schließlich bestreut Florian sie mit dem wunderbaren Pulver und siehe da, es ist Kohlenstaub, der ihr das ganze Gesicht schwarz macht — eine Situation, des obigen Dialoges würdig. Doch werden diese Dinge durch das, was wir in der Folge über die eigentliche (Wiener) Hanswurstkomödie mitzutheilen haben, allerdings noch um ein Ansehnliches übertroffen. —

*

Ich lasse nun eine Zusammenstellung der hauptsächlichsten Titel folgen, welche bei Lindner, Schlager, Schütze ꝛc. mitgetheilt werden; dieselben sind durchgängig ausführlich genug, um über den Inhalt der Stücke selbst keinen Zweifel zu lassen, und wird daher diese Zusammenstellung zugleich einen erschöpfenden Ueberblick der stofflichen Kreise gewähren, in denen die Haupt- und Staatsaction sich bewegte. Wir folgen dabei der bereits früher, bei Hans Sachs und sonst, beliebten Ordnung: wodurch sich denn nur um so deutlicher ergeben wird, daß die Haupt- und Staatsaction in der That kaum eine Sphäre des deutschen Lebens außer Acht gelassen, vielmehr fast überall ihr seltsam abenteuerliches Gewebe anzuknüpfen verstanden hat.

Zuerst also aus der biblischen oder überhaupt der christlichen Heiligengeschichte:

Adam und Eva, mit einem Nachspiel: Pickelhäring im Kasten, aufgeführt zu Hamburg 1688 von der Veltheim'schen Truppe. — Dies war einer von den Stoffen, welchen das deutsche Theater, so zu sagen, nicht loswerden konnte. Von den Mysterien zu schweigen, sowie von den geistlichen Fastnachtspielen eines Hans Sachs ꝛc., unter denen, wie unsre Leser sich erinnern werden, dieser Stoff gleichfalls einer der beliebtesten war, so hatte auch die erste in Hamburg gegebene Oper (1678) sich mit demselben Gegenstande beschäftigt. Von hier aus vermuthlich ging sie in die Staatsaction über, als welche sie sich lange Zeit erhielt. Noch 1736 gab Joh. Ferd. Beck, „Prinzipal einer hochfürstlich Waldeckschen priveligirten hochdeutschen sächsischen Hofkomödianten Gesellschaft" (auch, wie Schütze p. 58 hinzusetzt, vormaliger Zahnarzt und Hanswurst der Pöbelkomödie) dasselbe Stück als „musikalische Operette." Ja Schütze selbst (sein Buch erschien 1794) erinnert sich noch „eine Vorstellung der Art in Hamburg gesehen zu haben, wo Adam und Eva und die Schlange, welche in lieblichen und lustigen Krümmungen den Obstbaum umschlang und die Neugier der ersten Mutter anzüngelte, mit einer Person in Hannswurstracht bereichert, als Marionetten erschienen. Diese geistliche Posse war mit Unsinn überladen. Hannswurst neckte und foppte die ersten Eltern, nach dem Fall, zu großem Behagen der Menge; zwei Bären tanzten, (besage des Zettels) ein Ballet, bis am Ende der Engel mit goldpapiernem Schwerdte den Knoten des Stückes zerhieb." S. a. a. O. p. 59, p. 34.

Treffliche und sehenswirdige historie des schweren Sündenfalls des Königs David durch den Ehebruch mit der Bathseba und dessen darauf erfolgte herzliche Bereuung durch die scharfe Bußpredigt des Propheten Nathan. Darauf ein (extemporirtes) Nachspiel: Pickelhärings theure Mahlzeit. In Hamburg 1721 von der Veltheim'schen Truppe gegeben: Schütze, p. 46.

Ebendaher, vom Jahre 1702 (a. a. O. p. 35): die Veltheimische Bande als königlich polnische und churfürstlich sächsische Hof-Komödianten, wollen heute

Digitized by Google

Sonnabend d. 15ten Julius auf ihrer Schaubühne ein ungemein rares bibliſches Stück vorſtellen, welches nicht allein wegen prächtiger theatraliſcher Auszierungen, ſondern auch beſonders wegen der beweglichen Begebenheit faſt nicht zu verbeſſern und niemand misfallen kann. Den ſummariſchen Inhalt zu melden wird unterlaſſen, indem die Materie niemanden unbekannt ſeyn wird. Nur die principalſten Begebenheiten und ſehenswürdigen Auszierungen ſind, wie folget, angedeutet. — Die Action wird genannt: Eliä Himmelfahrt oder die Steinigung des Nabaths. Nach Endigung dieſer vortrefflichen Haupt-Action ſoll eine ſehr angenehme Nach-Komödie den Beſchluß machen, genannt: der vom Pickelhäring ermordete Schulmeiſter oder die artig betrogene Speckdiebe. Der Schauplatz im holländiſchen Orhoft auf dem großen Neumarkte." — Von derſelben Truppe, bei ihrem Hamburger Aufenthalte von 1721, wurde auch eine „dem Senat gewidmete Aktion: von der Zerſtörung Jeruſalems, mit der luſtigen Nachkomödie: Malade imaginaire, der Kranke in der Einbildung" gegeben: a. a. O. p. 45.

Eine Action „vom Leben und Tod der ſtandhaften Märtyrerin Dorothea (mit dem Zuſatz auf dem Zettel: der Auszierungen ſind ſo viel, daß das Auge genug wird zu ſehen haben, und dabei nichts Gräßliches!)" ward noch 1752, ebenfalls zu Hamburg, von dem berüchtigten Kuniger, deſſen wir in der Folge noch ausführlicher gedenken werden, gegeben: a. a. O. p. 88. Auch dieſer Stoff, wie Schütze bemerkt (p. 96), gehört zu den älteſten und beliebteſten der deutſchen Bühne. Des gleichnamigen mittelaltrigen Myſteriums haben wir ſelbſt oben p. 29 mehrfach gedacht; aus Schütze (a. a. O.) erfahren wir, daß ſchon vor Veltheim „königlich däniſche privilegirte Hofakteurs mit Figuren in proprer und neuer Kleidung auch mit vollkommener Inſtrumentalmuſik", unter andern Vorſtellungen: die öffentliche Enthauptung des Fräuleins Dorothea gegeben.

Darauf fährt er fort: „Es iſt noch ſo lange nicht, daß in Hamburg auf der Schuſterherberge am Gänſemarkt, dem geregelten und gereinigtern öffentlichen Schauſpiele ſchräg gegenüber, die Freuden und Leiden dieſer Dorothea und ihres Hanswurſtes vom Pöbel und wenigen zum Nichtpöbel gehörigen Neugierigen belacht, bejammert oder beklatſcht wurden; wobei es ſich zutrug, daß von einer Geſellſchaft luſtiger Zuſchauer gleich nach Enthauptung der Marionettendorothea ein Da Kapo angeſtimmt ward, welches der gefällige Prinzipal durch nochmalige Abſäbelung des wieder angehefteten Dorotheenhauptes zu befriedigen nicht ermangelte." Vgl. auch die Notiz aus dem Jahre 1705: ebendaſ. p. 97.

Aus der antiken Mythologie dagegen ſind uns nur eine, höchſtens zwei *) Actionen begegnet:

Die Verfolgung aus Liebe oder die grauſame Königin der Tegeanten Atalanta mit Hanns Wurſcht, den lächerlichen Liebs-Ambaſſadeur, betrogenen Curioſitetenſeher, Einfältigen Meichlmörder, Intreßirten Kamerdiener, Übl belonten beeder Achſeltrager, Vnſchuldigen Arreſtanten, Intreßirten Aufſeher, Wohl exercirten Soldaten, Vnd Inſpector über die bei Hoff auf der Stieger Eſſende Galantand., den 10. July 1724.

Und zweitens, wiewohl aus dieſem Titel, trotz ſeiner Redſeligkeit, auf den

*) Doch iſt auch die im Text der Vorleſung angeführte Ariadne, von der freilich Lindner p. 33 nichts weiter mittheilt als bloß dieſen Namen, nicht zu überſehen.

Digitized by Google

Inhalt des Stückes doch kaum etwas Genaues zu schließen und es mithin fraglich bleibt, ob das Stück wirklich hieher gehört oder nicht: Der Tempel Dianae, oder Spiegel wahrer und treuer Freundschaft mit Hanns Wurscht den sehr übel geplagten Junggesellen von zwey alten Weibern. Componirt Von einem In VIenn anVVesenDen CoMICo JAHR (1724) „Monsieur Stranützsskü.“ Beide Stücke, wie aus dieser Angabe erhellt, gehören dem Wiener Repertoire unter Stranitzky: vgl. Schlager 281—283.

Ungleich eifriger, als die alte Mythologie, wurde die alte Geschichte ausgebeutet:

Extraordinärlustige und ertragalante Aktion vom Xerxes mit Harlekin: noch 1740 zu Hamburg von Joh. Georg Stoll, „Principal der hochfürstl. Hessencasselschen privilegirten Hofacteurs,“ aufgeführt: Schütz p. 64.

Triumph der Ehre und des Glückes, oder Tarquinius Superbus mit Hanns Wurscht den Unglückseligen Verliebten, durchgetriebenen Hofffchrantz, intreſſirten Kupler, Närrischen Großmütigen und Tapferen Schloß Stürmer. Im Jahr 1724. Aus dem Stranitzky'schen Repertoire: Schlager, 283.

Nicht diesem, dem es zugedacht, sondern dem das Glücke lacht, oder der großmüthige Frauenwechsel unter königl. Personen mit Hanns Wurscht den Verretherey Intriganten und übel belonten Liebes Envoye. Viennae die 27. July anno MDCCXXIV. — War höchst vermuthlich die bekannte Geschichte des Scipio und Allutius, die z. B. noch Ende vor. Jahrh. von Meißner in seinen vielgelesenen „Skizzen“ (zuerst 1778, in dritter Aufl. 1792 fgg.) bearbeitet wurde. Gleichfalls aus dem Stranitzky'schen Theater: a. a. O. 282

Die Enthaubtung des Weltberühmten Redners Ciceronis mit Hanns Wurscht dem seltsamen Jäger, lustigen Fallirten, Verwirrten Briefträger, lächerlichen Schwimmer, übel belonten Botten ꝛc. daß übrige wird die Action selbst vorstehlen. Componirt im Jahr 1724 den 12. Juny. Ebendaher.

Der bis in den Tod getreue, beständige und vor das Vaterland streitende und sterbende Cato, mit einem sehenswürdigen musikalischen Prolog zur schuldigen Danksagung an den S. T. Rath der Stadt Hamburg. Von einem gewissen Friese, Principal hochdeutscher Komödianten, 1734 gegeben: Schütz, 58. Fast möchte man glauben, daß dieser Friese'sche Cato nichts Geringeres gewesen, als — der berühmte Gottsched'sche, aus seiner classischen Regelmäßigkeit in die abenteuerliche Form der Haupt- und Staatsaction zurückversetzt; derselbe war wenige Jahre vorher (1732) in Druck erschienen, und ist es, bei dem Aufsehen, welches er machte, gar nicht unwahrscheinlich, daß ein speculativer Principal ihn auf diese Weise zum Vortheil, wenn auch nicht der Kunst, doch seiner Kasse benutzt. Mit einem „gedoppelten Harlekin“ wenigstens wurde Gottsched's Cato späterhin von Reibehand wirklich zusammengekoppelt (1752 in Hamburg: s. Schütz, p. 86).

Der schon oben genannte J. F. Beck widmete, nach Schütz p. 60, im Jahre 1736 „dem Senat auf den Schwellen der hamburgischen Gnade in ergebenster Devotion einen musikalischen Prolog: der von dem Himmel selbst bestätigte Sitz des Friedens, nebst einer Haupt- und Staatsaktion, Cinna, oder die Gütigkeit des August (nach Corneille?).

Endlich noch aus dem Stranitzky'schen Repertoire: Triumph römischer Ju-

Digitized by Google

gendt und Tapferkeit oder Gordianus der Große mit Hanns Wurscht dem lächerlichen Liebesambassadeur, Curieusen Befehlshaber, Vermeinten Todten, Ungeschickten Mörder, gezwungenen Spion ꝛc. und was noch mehr die Comödie erklären wird. Comp. In dis 1724 Jahr d. 24. Jänner.

Noch weit zahlreicher sodann waren die Stücke aus der mittleren und neueren Geschichte. Eine ganze Reihe dahingehöriger Titel: Tamerlan, Ottokar von Böhmen, Graf von Esser, Kromwell ꝛc. wird von Lindner in Kürze angeführt; anderer, wie Karl XII, Menzikoff u. s. w. ist oben ausführlich gedacht worden. Wir fügen noch Folgendes, aus Schütz und Schlager, hinzu:

Der auf eine seltsame Art triumphirende Tamerlan oder die spielende Fortuna bei der Person des von dem Gipfel des Glücks in den Abgrund der Verzweiflung gestürzten Bajazeth, vorher sehr stolzen, endlich aber gedemüthigten türkischen Kaisers, oder: der weibliche Harlekin. 1738 zu Hamburg von Joh. Fr. Lorenz, „Principal einer Hochfürstl. Weimarschen Hofkomödiantengesellschaft", aufgeführt: Schütz, p. 60 fg. Es war dies eine der abenteuerlichsten, aber auch der berühmtesten und beliebtesten Actionen jener Zeit, die, unter allerhand Veränderungen und Abwechselungen noch lange Zeit gegeben ward. Schütz a. a. O. giebt folgende Schilderung davon: „Bajazeth, türkischer Kaiser, und Tamerlan, Anführer der Araber, lassen sich anfangs durch ihre Gesandten einige derbe Grobheiten zubringen. Beide Helden erscheinen selbst auf den Brettern, und es kommt zum Handgemenge. Vor den Augen der Zuschauer balgen sich die Tirannenhelden wacker herum, Tamerlan ringt den Bajazeth zu Boden, und unter helllautem Geschrei und Brüllen wetteifern sie im ehrenvollen Kampfe: sich mit den Fäusten zu erwürgen. Tamerlan bleibt, nach manchen Kämpfen, endlich Sieger, und sperrt den Bajazeth in einen Käfich. Harlekin, der weibliche, ist eine Mancha, Bajazeths Braut, die ihm verkleidet als Harlekin ins Lager folgt."

Recht sehenswürdige Hauptaction: die bekannten Seeräuber Klaus Störzenbecher, Gädche Michael, Wiegmann und Wiegbold, wie dieselben in dem heilgen Lande gefangen genommen, in Hamburg auf dem Grasbrock nebst 150 Mann zu öffentlicher Execution sind gebracht worden: von J. G. Förster in den zwanziger Jahren zu Hamburg gegeben. Vgl. Schütz, p. 56: „Ein Holzschnitt auf dem Druckzettel zeigte Seeschlachten, Gefechte, Galgen und Rad. Wie mag es nicht erst auf der Bühne zugegangen seyn? Diese Begebenheit, aus der Geschichte Hamburgs gezogen, ward auch als Oper in Hamburg repräsentirt und ist in neuern Zeiten in Schauspielsgestalt wieder auf die Bühne gebracht. Förster, (welcher wahrscheinlich die in Hamburg 1701 aufgeführte und gedruckte Oper benutzte) stellte dieses Begebniß mit viel Pomp und Lärm dar. Es ward ein großer Aufwand von Ochsen- und Kälberblut gemacht, und die Hinrichtungen wie die vorgängigen Seegefechte mußten den Zuschauer, vor dessen Augen das alles so unbegreiflich natürlich repräsentirt ward, in Schrecken und Grausen setzen. Ein lustiges Nachspiel: Harlekin, die lebendige Uhr, ward am Schluße gegeben, um die Zuschauerschaft aus der Betäubung des Mordspektakels in den Zustand der Lustigkeit hinüberzuzerren."

Die Hohe Vermählung zwischen Maria Stuart und Heinrich Darley, König von Schottland und Frankreich. Mit unvergleichlicher Arlechins Lustig-

Digitized by Google

keit von Anfang bis zum Ende. — 1707 von den „Hochfürſtlich-Württembergiſchen Hoff-Comödianten, ſambt ihren berühmten Teutſchen Arlechin" zu Wien gegeben: Schlager, 352 fg.

Das große Ungeheuer der Welt, oder, Leben und Tod des ehmals geweſenen kaiſerlichen Generals Wallenſtein, Herzog von Friedland, mit Hanswurſt. — 1736 von Beck in Hamburg aufgeführt: Schütz, p. 59.

L'ecole des filoux, oder die Spitzbuben-Schule, d. i. des berüchtigten Spitzbubens und Erz-Diebes in London John Sheppards laſterhafftes Leben, extraordinaire Practiquen, und ſchändliches Ende, mit Arlequin, einem luſtigen, verzagten und glücklich gehängten Handlanger in der Diebs-Zunft. — In Hamburg, Anfang des XVIII. Jahrhunderts: ebendaſ. p. 49.

Einen letzten Kreis endlich würden die Bearbeitungen von Volksſagen und Märchen, wie z. B. der Fauſt, ſowie die aus Romanen entlehnten (über die Baniſe ſ. unten Anm. zu p. 212), endlich die freierfundenen, phantaſtiſchen Stoffe liefern. Von dieſer letztern Art ſcheinen z. B. folgende geweſen zu ſein:

Die geſtürzte Tyranney in der Perſon deß Wüttrichs Pelifonte oder Triumph der Liebe und Rache mit Hanns Wurſcht, den getreuen Spion, einfältigen Soldaten, leichtſinnigen Liebhaber und was für Luſtbarkeiten ferner ſeyn, wird die Action ſelber Vorſtehlen. Wien d. 29. Juli A. 1724. — Stranitzky'ſches Stück: Schlager, 282.

Der Verliebte Tyrann Asphalides, König von Arabien, mit Arlequin, einem im Kopf verrückten Juriſten; als Nachſpiel dazu wurden Moliere's precieuses ridicules als „die koſtbare Lächerlichkeit oder die ſpitzfindigen, doch aber recht beſtraften Mädchen" gegeben: von der Veltheim'ſchen Truppe, Hamburg 1719. S. Schütz, p. 40.

Aus einer andern ähnlichen Action: Olympia und Virenus oder der trunkene Bauer theilt Schütz p. 45 folgendes Bruchſtück aus dem „Argument" oder Inhalt mit: „Virenus, nachdem er öfters die verzuckerten Pillen von ſeiner geliebten Olympia Rubinenlefzen geſogen, ihm aber einsmals dieſe ergetzende Unluſt, weiß nicht warum, verſaget, iſt geſonnen wegen der Verachtung, Olympia zu verlaſſen und ſich mit der ewigen Freiheit wieder zu vermählen."

u. ſ. w.

*

Schließlich noch ein Wort über die Verfaſſer dieſer Stücke. Bei den meiſten zwar wird von einer eigentlichen Verfaſſerſchaft kaum mehr haben die Rede ſein können, ſo viel Zuſätze und Aenderungen werden die Stücke ohne Zweifel bei jeder neuen Darſtellung oder wenigſtens bei jeder neuen Truppe, der ſie anheimfielen, erfahren haben. Im Allgemeinen indeß läßt ſich wohl für gewiß annehmen, daß in bei Weitem den meiſten Fällen die Anfertigung dieſer Stücke, dem augenblicklichen Bedürfniß angepaßt, wie ſie waren, in den Händen der Principale oder vielleicht auch einzelner Schauſpieler lag. Von Veltheim's Autorſchaft, da dieſelbe, was die Aktionen betrifft, nur auf Löwen's ſehr oberflächlichem Berichte beruht, zu geſchweigen, ſo werden uns zwei ſolcher Verfaſſer allerdings namhaft gemacht: Ludovici und Wezel, beide als Schauſpieler bei der oben erwähnten J. G. Förſter'ſchen Truppe (um 1725: vgl. Chronologie des deutſch. Theat. p. 56) engagirt. Wezel, welchem nachgerühmt wird, daß er

Digitized by Google

„in zwo Nächten ein Drama verfertigte" (a. a. O.) war namentlich auch Verfasser des oben beschriebenen Tamerlan. Über Ludovici, von dem sich eine Anzahl Stücke in dem, einige Zeit in Lessing's Händen befindlichen Reuber'schen Nachlasse befanden, äußert Nicolai, in der Eingangs angeführten Stelle (Reise IV, p. 565; auch bei Lindner, p. 21), sich folgendermaßen: „Besonders wurden in den zwanziger Jahren die Haupt- und Staatsaktionen eines gewissen Joh. Georg Ludovici, aus Pommern gebürtig, der sich in Wittenberg als Magister aufgehalten hat und in Hamburg gestorben ist, mit großem Beifalle gespielt. Dieses Mannes wird in den verschiedenen seinsollenden Geschichten des deutschen Theaters, so viel ich weiß, nicht gedacht. Er verdiente es aber gewiß mehr, als so mancher Schreiber elender regelmäßiger Stücke. . . . . Man sah aus diesen Entwürfen, daß Ludovici kein gemeiner Geist war, obgleich roh, und daß er alles aus sich selbst, ohne alle fremde Anweisung geholt hatte. Er hatte viel Sinn fürs Pathetische und stark Rührende. Die Anlage seiner Plane zeigten, daß er Empfindung von der Wirkung auf dem Theater hatte. Ich erinnere mich besonders noch des Grafen von Esser, des Kromwell, und des Königs Ottokar von Böhmen." Vergl. Schütz, p. 53. — Einige hiehergehörige charakteristische Anekdoten findet man bei Brandes, Lebensgesch. I, 161 u. II, 200.

Zu pag. 178: die es bekanntlich als einen besondern Grundsatz ꝛc. So namentlich bei Johann Klay, dem Pegnitzschäfer: Gervin. III, 417.

Zu pag. 180: Figuren, sämmtlich aus dem bekannten Roman des Herrn von Ziegler ꝛc. Heinrich Anselm von Ziegler und Klipphausen, geb. 1653, gest. 1690, ein lausitzischer Edelmann, gab 1688 die „Asiatische Banise, oder blutiges doch muthiges Pegu, in historischer und mit dem Mantel einer Helden- und Liebesgeschichte bedeckten Wahrheit beruhende ꝛc." heraus: das berühmteste, zum Sprichwort gewordene Erzeugniß jener höfisch galanten Romanliteratur, welche sich von Mitte des XVII. bis in den Anfang des XVIII. Jahrhunderts hinzieht und über die bei Gervin. III, 394 fgg. das Nähere zu finden. Das Buch traf, in seinem Uebermaß von Schwulst und Geschmacklosigkeit, so sehr den Ton, welchen jene Zeit hören wollte, daß es bis über die Mitte des folgenden Jahrhunderts hinaus eine Menge von Auflagen, Fortsetzungen, Nachahmungen (z. B. die Deutsche Banise, 1752; die Engeländische Banise, 1754 ꝛc.: s. Koch's Compend. II. 254 und Jördens V, 624 fg.), Dramatisirungen u. s. w. erfuhr. Die letzte Auflage (nach Jördens a. a. O.) ist erst 1764 erschienen; ja sogar in der Gottsched'schen Deutschen Schaubühne (1746 fgg.), dieser Mustersammlung des gereinigten Geschmackes, wie er meinte, findet sich noch eine „Banise, Trauerspiel von Grimm" (im vierten Theil: über Herrn von Grimm selbst, einen Parteigänger Gottsched's, vgl. Gerv. IV, 49. 362), in Alexandrinern, nach dem Muster der Franzosen zugestutzt, mit sorgfältiger Beobachtung der drei Einheiten. Vgl. über den Ziegler'schen Roman, außer Bouterw. X, 317 fgg., wo auch eine Probe mitgetheilt wird, besonders Gervin. III, 402 fgg. — Von der dramatisirten Banise, wie sie zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts von herumziehenden Banden gegeben ward, hat Schütz, hamburgische Theatergesch. p. 54 fg. eine interessante Schilderung gegeben, der wir, als Nachtrag zu dem, was über die Haupt- und Staatsactionen im Obigen bereits

Digitized by Google

mitgetheilt iſt, Folgendes entlehnen: „Die zur Haupt- und Staatsaktion geformte Baniſe, von der wir reden, war ein elendes Gemächte voll Schwulſt und Plattheit, in Proſa mit Verſen durchmiſcht, in welchem Baniſe, Chaumigrem und Harlekin die Hauptfiguren des grotesken Gemähldes abgeben muſten. . . . . Die in Hamburg in dieſem Jahre (1726) gegebene Baniſe führte folgenden Titel (auf dem Anſchlagzettel): Das blutige doch muthige Pegu, oder die an dem aſiatiſchen Horizont hell aufſteigende Reichs-Sonne, in der preiswürdigen Perſon der aſiatiſchen Baniſe. Unter dieſem Titel, doch mit mancherlei Abänderungen und Zuthaten der Budenkomödienſpieler iſt Baniſe in Hamburg oft repräſentirt. Auffallend war der Abſtich hochtrabender, auf Stelzen ſchreitender Proſa und platter, tiefſinkender Reimverſe, welche dazwiſchen geſungen wurden. Wenn das ehrſame Publikum in ſothaner Baniſe eine Zeitlang durch Mord, Blitz, Donner und Hagel, Blut und Glut der Proſa erſchüttert war; auf einmal erſcholl aus dem lebendigen oder hölzernen Marionettenmäulchen ein Jammerlied, wie das aus dem Blitz Donner und Hagelroman in die Staatsaktion aufgenommene und in Hamburg zum Gaſſenliede gewordene Lied: Sollen meine grünen Jahre ꝛc. Wir entſinnen uns dieſes Lied aus dem Munde in Hamburg geſehner preiswürdiger Baniſen neuerer Zeit mehrmals gehört zu haben. —“

Ebendaſelbſt: der Titel deſſelben lautet: ſ. Plümicke, Theatergeſch. v. Berl. p. 110. Fr. Förſter's Friedr. Wilh. I. Theil I, p. 318. In Wien wurde 1707 ſogar die Geſchichte der Maria Stuart aufs Theater zu bringen verboten: Schlager a. a. O. 352.

Zu pag. 181: Die höfiſchen Spiele wurden immer plebejer. Daß dieſer gemeine, pöbelhafte Ton ſich keineswegs auf die oben beſchriebenen Wirthſchaften und Maskeraden allein beſchränkte, ſondern überhaupt das geſammte höfiſch gelehrte Spiel, die hiſtoriſch politiſche Allegorie u. ſ w. überwucherte, beweiſen die Bruchſtücke, die uns von derartigen Stücken erhalten ſind. So erwähnt unter Anderm Schütz, Hamb. Theatergeſch. p. 17 ſchon unterm Jahre 1630 einer „Irenoromachia, das iſt eine newe Tragi-comoedia von Fried und Krieg. Auctore Ernesto Stapelio,“ die im gedachten Jahre zu Hamburg von dortigen Schülern (juvenum corona) aufgeführt ward und von der Schütz ſelbſt ſagt, daß „Prügel, Zoten und Sauffſcenen die Quinteſſenz bilden.“ Eine der züchtigeren Scenen theilt er mit: Irene, die Friedensgöttin, hat ſich auf die Erde herabgelaſſen, ſie trifft auf einen Bauern aus der Gegend von Hamburg (a. a. O. p. 19.):

Irene. Iſt Friede eine Name, ſo heiß ich auch.

Bauer. Wo ja, Frereck heet vſe Schulte.

Irene. Ich heiße aber und bin der Friede.

Bauer. Dat höre ick wol, ick daus: wem vſe Parner Friedrich heet, den heete wy Frereck, dat ys yo ein Mannsname. Hyr hörſtu nicht tho Huß, dat düchte my nicht, yot deyts.

Irene. Nein, meine Heimbt iſt nicht von dannen.

Bauer. Ys ſe denn von Führen, edder von Eicken, edder von Böiken?

Irene. Du biſt ein gar ungeſchickter Mann, ich gehöre hier nicht zu Haus.

Digitized by Google

Bauer. Segge ick doch dat ock; averſt wor hörſtu denn tho Huus? Du magſt wol wydt her ſyn, dyn Sprake vorredt dick.

Irene. In meine Heimbt kannſt du nicht kommen.

Bauer. Dat were de Düvel, ydt werndt wor vth der Werlt weſen? Ys ydt vor ech jenſiet Eimsbüttel?

Irene. Ach Lieber, ich bin nicht von der Welt.

Bauer. Dat ſehe ick wol, du biſt dar midden inne. u. ſ. w.

Ueber den als Verfaſſer genannten Ernſt Stapel giebt Schütz p. 18* in der Note Auskunft; er wurde von dem bekannten Joh. Riſt, in deſſen Kreiſe er mithin gehört, angeſungen. Auch Gervinus III, 422 thut ſeiner Erwähnung.

Im Uebrigen wollen ſich unſre Leſer erinnern, daß auch das „Schawgedicht" von der „Widerwertigen vnd glückſeligen Liebe Cambyſes ꝛc.", aus dem ich oben Einiges mitgetheilt, ſeiner craſſen Zoten ungeachtet, „Leopoldo dem Erſten Römiſchen Keyſer" zugeeignet war!!

Zu pag. 182: auf ſeine Schultern (und an Schläge gewöhnt waren ſie). Ueberhaupt gehörten Prügel damals wie ſpäter, bis Ende des vor. Jahrh., zu den wirkſamſten Bühneneffekten. Wie verſchwenderiſch ſelbſt begabtere Dichter, Männer von Geſchmack und Bildung, damit umgingen, das wird z. B. allen Kennern des Holberg im Gedächtniß ſein, bei dem die „Oereſigen", das Zerren in den Haaren u. dgl. m. völlig zum dichteriſchen Apparat gehört. Wie nun mag es erſt in der gemeinen, der Hanswurſtkomödie zugegangen ſein! Als Folge davon bildete ſich denn auch (wie Blümner in ſeiner Geſch. d. Theat. in Leipzig p. 100 erzählt) ein völliger Tarif, wonach dem Schauſpieler die Schläge, die er im Stück von Amtswegen zu erdulden hatte, baar vergütet wurden: Stück für Stück ein Gulden, und davon war, wie Blümner hinzuſetzt, ſelbſt die berühmte Ohrfeige im Cid nicht ausgenommen. — Natürlich mußten es ſchon einigermaßen wohlhabende und demgemäß auch anſtändige Truppen ſein, welche dieſen Tarif bei ſich einführten; bei der Mehrzahl war gewiß „Prügel und kein Gulden" die Norm.

Ebendaſelbſt: zur bloßen Hanswurſtkomödie. Ueber den Zuſammenhang dieſer Komödie mit der Haupt- und Staatsaktion und wie dieſelbe ſich aus der letztern allmälig ſelbſtändig herausgezogen hat, dürften ſowohl im Text der Vorl. ſelbſt, wie auch in der früheren Note über die Haupt- und Staatsaktionen die nöthigen Andeutungen gegeben ſein: weshalb wir uns hier darauf beſchränken, auf die Titelſammlung, ſowie auf das Bruchſtück einer derartigen Komödie ſelbſt zu verweiſen, welches beides Schlager, p. 283—285, auch p. 364 fgg. mittheilt. Die Titel betreffend, ſo ſind dieſelben „dem Zettelkatalog der werthvollen, über 13,000 Theaterſtücke in ſich faſſenden Caſtelli'ſchen Sammlung" (in Wien) entnommen: a. a. O. 281. Anm. Daß Schlager Hanswurſtkomödie und Action dabei nicht immer ganz auseinander gehalten (was freilich auch in vielen Fällen kaum möglich), wurde ſchon oben erinnert; man wird daher wohl thun, Einiges, was bei Schlager im Verzeichniß der Actionen vorkommt, vielmehr in den Katalog der Komödien zu verſetzen, wie z. B.:

Der betrogene Ehemann oder Hanns Wurſcht der ſeltſam vnd Lächerliche Jungfraun Zwinger, Einfältige Schildwacht, Alla modiſcher Jäger, Beängſtigte

Digitized by Google

Liebhaber, Brallende Duellandt, durchgetriebener Kupler vnd großmütiger Erretter seines Herrn. Viennae 3. Augusti MDCCXXIV.

Der großmütige Ueberwinder seiner selbst mit Hanns Wurscht den übel belonten Liebhaber vieller Weibsbilder oder Hanns Wurscht der Meister: böse Weiber gut zu machen. Mehres wird die Action selbst den geneigten Leser Vorstellen. In Wien 7. August 1724.

Sieg der Unschult über Haß und Verreterey, oder Scepter und Kron hat Tugend zum Lohn, mit Hans Wurscht, dem Doctor in der Einbildung Undt Seltsamen Complimentario. Im JAHR 1724.

Zu den auffälligsten und zugleich bezeichnendsten Titeln gehören ferner:

Des Hannswurst und Bernardons erschröckliche Weiber- und Buben-Bataille, oder die zum Weinen lachende blutige Mordttragödie.

Hannswurst und Bernardon, die zwey heldenmütigen Söhne des großen Ritters Sacrapans und tapfern Befreyer der Königin Leonorella auf der Insel Lilliput.

Hannswurst der Teufel und Bernardon der Engel.

Hannswurst der glückliche Besitzer der bezauberten Medaille oder Bernardon der Geist Ribisel auf der Insul Cellery und Colleraby und die galanten Postknechte.

Hannswurst der sich in dem Labyrinthe verirrende Icarus.

Hannswurst, der chinesische Oedipus ꝛc. ꝛc.

Im Ganzen werden bei Schlager gegen funfzig Stücke namhaft gemacht, sämmtlich aus der späteren, der Prehauser-Kurz'schen Zeit (1720—1780: vgl. unten); er selbst jedoch setzt hinzu, es sei dies „vielleicht kaum der funfzigste Theil der übrigen in Wien componirten Hanswurststücke" (281 Note).

Nun eine Probe von den Stücken selbst (a. a. O. 364—370).

Der Großmüthige Vberwinder Seiner selbst mit Hannswurst den Vbl Belohnten Liebhaber Viller weibs Bilder, oder Hannswurst, der Meister, Böse weiber gutt zu machen (ꝛc.: s. oben).

Actores.

Cosroës König der Longobarden.
Bellandra Prinzessin von Benevent. Verlobte des Cosroës.
Ismene Prinzessin von Spoletto.
Julia ein gräfl. Fräulein verliebt in Alcandro.
Barbanes Königl. Cron-Printz verliebt in Ismene.
Alcandro, Cosroës Vertrauter, heiml. in Bellandra verliebt.
Hannswurst, des Königs lustiger Diener.
Brunette, ein altes Kammermädl bey Bellandra.
Weiber so viel man haben kann.
Riegl ein Nachbar des Hannswurst.
Leibwache des Cosroës, (sie geht halb lang, kurzes Seitengewehr.)

Ausführung.

Ein schöner Lustorth in Prospect ein Berg, welcher sich öffnet und eine herrliche Taffel zeigt.

Ein anderer Lustwald.

Ein garrin mit Fontainen und groitn.

Digitized by Google

Zimmer der Jsmene.
Ein Gefängnuß.
Ein Königl. schloß Platz.
Ein wüste einöde in Prospect ein Berg, alwo ein Finsteres gefängniß.
Königl. Zimmer.
Ein schwartz auspallirtes Zimmer nebst ein Plock und ein Beul, welches sich hernach in köstliches Zimmer verwandelt.

*

Das Stück eröffnet sich mit einem festlichen Aufzug des Cosroës und seines Hofstaates, Hannswurst nicht zu vergessen:

Alle: lang lebe der Vnüberwindlichste König Cosroës!

Barban: Großer König sey Beglückt
So, daß alles haubt Vergnügen
sich nach Deinem Wunsche fügen.
und zu Deinem Fuß gebückt
Ewig müsse Zinsbahr liegen.

Cosroës. Nachdem uns Euere treue Bekannt, nehm wir auch Euer Wunsch gnädig an, und wünsch ingleich Euer Zufriedenheit. — wie aber ihr schönste Bellandra, wie genehm haltet ihr unser Herze?

Bellandra. Als das Kostbahrste der welt, welch nichtes gleich Kam und Zweifflet nie gar, daß die rein Kerze Ewiger treue in dieser Brust dauer Beständig Brennen werde.

Cosroës } in den Herze
Bella. } müß Kerze
Reinere Treu auf Ewig stehn.

Cosroës. Denn es solle diese Sonn

Bella. wo in liebe liecht gewonn

Beede. nimmer mehr zurücke gehn.

Hanns W. Der teuffl! hört einmahl auff, ihr macht mir daß Maul so wäßrig, daß ich fast das zeuch ausspein kann.

Cosroës. weist den auch was lieb seyn.

H. W. Et quoidem in forma. solt ich ein Venus Kind sein, Vnweith von Mars gebohren, und sollt nicht wiße was lieb seyn, daß wäre mir in gantz Salzburgerland ein Spott.

Cosroës. sage dan, was ist den die liebe.

H. W. wir Bauern können es zwar nicht Beschreiben, aber wenn wir ein Mensch auf dem Heuboden bekomen so erzehlen wir es Historie weiß, daß sie in 3 Viertl Jahr ein lebendiges Exempl Bekombt ꝛc. ꝛc.

Sie gehen darauf zu Tafel; Hanswurst wird angewiesen, durch beliebige improvisirte Späße die Scene zu beleben. Nicht lange, so ist er betrunken, bittet „den König, er wolle ihm den Kopf halten, denn er müßte ſpeien," hat, während die Andern abgehn, „seine Lazzi mit hin und her wakeln und Brechn. fallet endlich zur Erde sagend er müsse sterben, schlaffet ein."

Nun kommt Riepl, sein Nachbar, dazu, „sagt: Er habe ein Brieff bekom, welcher an den H. W. gehörig, Bey hoff hab er ihn schon durch alle Mauslöcher gesucht, aber er könn ihn nirgend antreffen, er wolle morgen wieder

Digitized by Google

Kommen, um ihm den brieff zu gehn, dan es möcht doch von groß sach und wichtigkeit etwas darin stehen. er siehet H. W. auf der Erde und verwundert sich, gehet endlich hin, ihme zu erwecken und H. W. lasst ein Furz gehn, und hernach ein Kreppser. Riepl hat seine Lazzi darauf nach beliebn und erwekt ihn abermal. H. W. redet im schlaff von Menschern und dergleichen Possn nach beliebn, und sagt sie solln ihm gehn lassen. endlich nach etwelcher Foperei ermuntert er sich, fragt den Riepl wie er daherkom und was er wolle. Riepl giebt ihm den Brief und H. W. leset ihn nach etwelcher Foperei folgenden Innhalts: Die Kredl, urschl, drutschl, wäberl, Fränzl, Catherl, Sabinl, Paulinl, Zusel und Sopherl und noch mehr, entbiethn dir schelm, galgen, Rad, schwerd, Feuer und strick, weil du auf eine so schelmische weis allen die Ehe versprochn, auch einer jedn von dein wurstlisch diebes Geschlecht ein Erb hinterlassen, wir ehrmanen dich das erst und letztemal Kom zurück, und heurathe eine nach der andern, oder wir wolln mit trumel und Peiffn, mit Spieß und stang auf bäsen und Ofengäbeln gefahrner komen, und dich also zerfezen und zerkrazen, daß kein Härl Haar an dein Kopf und Barth, kein Äderl an dein Leib soll bleibn. Du wirst doch Verstand habn, wirst alsa dich nicht lang bedenken, sondern dein Rückweg nehmen, damit du aber siehst, wie lieb wir dich haben, wirst bei dem Riepl ein schwarz Pock finden, welcher dir das Reisgeld ersparrt und Knie und die Füße wahrt. gegeben und Verfertigt in Salzburg von all dein Menscher" 2c. 2c.

*

Ueber die speciellen Obliegenheiten des Hanswurst vgl. Plümicke p. 174, angeblich nach dem eigenhändigen Aufsatz eines ehemaligen Acteurs dieses Ranges. — Berühmte Hanswurstspieler waren, außer dem Veltheim'schen Stranitzky, von dem weiter unten noch besonders die Rede sein wird, namentlich Prehauser, von Stranitzky selbst im Jahre 1727 dem Wiener Publikum als sein Nachfolger vorgestellt: Schlager, 289. — Ungefähr gleichzeitig mit diesen war Denner der Sohn (seit 1710: Chronol. d. deutsch. Th. p. 39; Blümner, Gesch. d. Th. in Leipzig, p. 65), besonders in Mittel- und Norddeutschland. Sodann Herr von Kurz, genannt Bernardon, der wiederum Prehauser's Nachfolger war, sich aber auch außerhalb Oestreich, am Rhein und in Süddeutschland, vielfach umhertrieb, nebst seiner Frau. Über Beide hat F. L. W. Meyer in seinem Leben Schröder's, im ersten Band, besonders p. 139 fgg. 172—175, die interessantesten Notizen aufbewahrt: denn Schröder selbst war (Frühjahr 1767, in Mainz) noch bei Kurz engagirt, und zwar als Groteskänzer. Daß die Hanswurstkomödie auch damals, in der Mitte des Jahrhunderts, noch nicht feiner geworden, als zu Stranitzky's und Prehauser's Zeiten, beweist, was Meyer, ohne Zweifel aus Schröder's mündlicher Mittheilung, davon erzählt, p. 173: „Aus seinem (Kurz') Munde hat Schröder nie eine Zote gehört, aber Andern verbot er sie nicht. Köppe zum Beispiel, der seinem Herrn, dem Doctor Faust, die Laterne vortrug, hielt sie vor den Hintern, und gab zur Ursache: „Damit ich das Licht gleich wieder anblasen kann, wenn's der Wind ausweht." Ein andermal äußerte Schröder sein Mißfallen an einer in Kurzen's Abwesenheit gegebenen Posse, wo der Liebhaber den mit Leder bekleideten, sonst nicht vorzuweisenden Theil zur Zielscheibe großer Wasserspritzen darbieten mußte. „Mordio Sakkerment!" rief Kurz, „so müssen sie's schlecht gehn habn. In Wienn ist das

Digitized by Google

Stuckerl über zwanzigmal hintereinand aufg'führt." Sein Repertoire in Wien ſ. bei Schlager, 283. Er ſtarb zu 1784 Wien: der letzte eigentliche Hanswurſt der deutſchen Bühne. Vgl. die Chron. d. deutſch. Th., in unzähligen Stellen. —

Für Norddeutſchland im Beſondern war dies Schuch der Vater (ſt. 1763), deſſen Vorſtellungen ſelbſt ein Leſſing ſelten verabſäumte: Brandes' Lebensgeſch. II, 49 fgg; vgl. Plümicke 240 fgg. Auch ſeine Frau (ſie war, wie Schuch ſelbſt, aus dem Oeſterreichiſchen gebürtig, das hier alſo an den Norden gleichſam zurückerſtattete, was es von der Veltheim'ſchen Bande in Stranitzky erhalten) wird als Colombine gerühmt: Plüm. a a. O. — Als ſchlechte Hanswurſte dagegen machten ſich einen Namen Berger, Mende, Brettinger, Lembcke: Brandes a. a. O. ſowie die Chronologie, im Namensregiſter.

Zu pag. 183: Geſellſchaften ohne Zweifel von ſehr vagabondirendem, ſehr abenteuerlichem Charakter. Es würde gegen die Abſicht dieſes Buches ſein, die Geſchichte dieſer einzelnen Truppen hier ausführlich zu berichten; wem an dieſen Dingen gelegen iſt, der findet in den vielfach citirten Werken von Schmid, Schütz, Plümicke ꝛc. ein überreiches Material. Wichtiger ſcheint es uns, hier einen kurzen Stammbaum der älteſten Theaterprincipale, aus demjenigen Zeitabſchnitt, wo die gewöhnlichen Theaterchroniken Einen meiſtentheils im Stiche laſſen, anzuſchließen, nebſt beigefügten (wenn auch keineswegs erſchöpfenden) Notizen, wo Näheres über ſie zu erfahren ſteht. Von den allerfrüheſten, bis 1600, iſt bereits früher die Rede geweſen. Es folgen dann:

um 1600: Hans von Stockfiſch, am Brandenburgiſchen Hofe: Plüm. p. 33.
1630: Carl Paul, in Berlin: ebendaſ. p. 49.
1654: Johan Faſteyr von Kaſſl, in Wien: Schlager, 254.
1658: Enkher von Dresden, in Wien: ebendaſ. 252.
1659: Joſep Jori, in Wien: ebendaſ. 252, 253.
1660: Caſpar von Zimmern (mit Studenten) in Berlin: Plüm. 49.
1663: Inſprucker Bande, in Wien: Schlager, 253.
1665: Jacob Kühlmann (mit „Sächſiſchen Komödianten?") in Wien: ebendaſ. 254.
1666: Ad. Andr. Pandßen, in Hamburg: Schütz p. 33.
1671: Peter Hüttler, in Wien: Schlager, 255.
1673: Andreas Elenſon, in Wien: ebendaſ. 256.
1685: Peter Hilferding aus Salzburg, zu Wien: ebendaſ. 245.
1690: Joh. Veltheim, in Norddeutſchland, beſonders Leipzig, Berlin, Hamburg ꝛc.: Plüm. 61. Blümner, 21. Schütz, 24.
1690: Sebaſtian di Scio, gleichfalls in Berlin: Plüm. 60.
1692: J. K. Samenhofer, in Wien: Schlager 257.
1694: Maria Chriſt. Elenſon, in Wien: ebendaſ. 258.
1697: Katharina Veltin, in Wien: a. a. O.
1702: Balthaſ. Brumbach, in Wien: ebendaſ. 259.
1703: Gabriel Möller, in Berlin (mit „Sachſen-Weymareſcher Hoftruppe"): Plüm. 76.

Digitized by Google

um 1706: Maria Monica Stränitzky (?),
Maria Hilfforbinger (?),
Maria Raffzerin,
Joseph Stränitzky,
Joh. Hilfferding,
Anna Maria Raffzerin (?),
} sämmtlich in Wien: Schlager, 262.

1707: Würtembergische Hoffkomödianten, in Wien: ebendas. 263.

1709: Jac. Hirschnuck, in Wien: ebendas. 264.

1710: Jac. Hoffbauer und Johann Sinner, in Wien: ebendas. 266. Von 1710 an sind die Chronologien ꝛc. ziemlich vollständig: weshalb wir das Verzeichniß hier abbrechen. — Eine erschöpfende actenmäßige Uebersicht aller in Wien aufgetretenen Theaterunternehmer, Marionettenspieler, Seiltänzer u. dgl. m. von 1667—1736 s. bei Schlager 359—364.

Ebendaselbst: Johann Veltheim. Die vorzüglichsten Nachweise zur Geschichte dieses Mannes bei Plümicke, Schütz ꝛc. sind schon in vorstehendem Verzeichniß mitgetheilt worden; vgl. außerdem Gervin. III, 473 fgg. Sein Geburtsort war, wie im Text angegeben, Leipzig; nach seinem Tode, dessen Jahr nicht bekannt ist, übernahm seine Wittwe die Principalschaft (vgl. die treffende Bemerkung von Gervin. III, 474), woraus sich dann die Denner-Spiegelbergische, aus dieser die Neuberische Gesellschaft entwickelte. Seine (oder auch nur die von ihm gespielte?) Uebersetzung des Molière erschien 1694 unter dem Titel: Histrio Gallicus Comico Satyricus sine exemplo oder die überaus anmuthigen und lustigen Comödien des fürtrefflichen und unvergleichlichen Königlich Französischen Comödiantens Herrn von Molière ꝛc., in drei Theilen: Gottsch. Nöth. Vorr. I, 257. Bouterw. X, 330.

Zu pag. 184: stattliches Kostüm. Im Allgemeinen zwar, was wir heutzutage Kostüm nennen, die charakteristische, den darzustellenden Rollen angemessene Theaterkleidung, existirte damals gar nicht: wie das auch im Verlauf der Vorlesung genauer zur Sprache gebracht wird. Wenn daher der Principal Peter Hüttler in Wien schon im J. 1671 ausdrücklich „romanische Kleyder" verspricht, (Schlager, 255) so ist das entweder eine Ausnahme oder aber es sind damit überhaupt nur Kleider nach wälschem, spanischem, französischem Schnitt, also galante, stattliche Kleider gemeint. Ueberhaupt hat sich die Wahrheit des Kostüms erst außerordentlich spät entwickelt; nach den Bildern im (Reichardt'schen) Theat. Kal. v. 1781 zu urtheilen, wurde die Lady Macbeth dazumal noch in London selbst im Reifrock gespielt. Von Garrik ist es bekannt, daß er den Hamlet im schwarzsammtnen Tressenkleide spielte; ebenso, wie die erwähnten Kupfer beweisen, den Macbeth. Dasselbe war in Frankreich der Fall, wo das erste Bauerkostüm erst 1756 auf der Bühne gesehen ward — zu größter Sensation des Publikums! Vollständig durchgeführt wurde die begonnene Reformation in Frankreich erst durch Talma, in Deutschland durch den Grafen Brühl in Berlin: wovon später. Vgl. den recht übersichtlichen, unterrichtenden Artikel von L. Schneider im Blum'schen Theaterlex. I, 234—238.

Ebendaselbst: denn es wird versichert, daß, wo sie sich einer Stadt nähert ꝛc. S. Flögel, Gesch. d. kom. Lit. IV, 319. — Nach Plümicke

Digitized by Google

jedoch, p. 65, war dieser feierliche Empfang dazumal eine allgemein übliche Sitte und widerfuhr als solche auch andern, viel geringfügigeren Banden.

Zu pag. 185: Jos. Ant. Stranitzky. Ueber Stranitzky's Lebensgesch. und theatralisches Wirken vgl., außer Nicolai's Reise IV, 566 fgg. und Flögel, Gesch. d. Grotesk. p. 123, ganz besonders das Schlager'sche Buch, wo p. 263—291 eine Menge der interessantesten und für die Theatergeschichte selbst wichtigsten Notizen über ihn zusammengestellt sind. — Er war, zwischen 1670—80, zu Schweidnitz geboren, verließ um 1706 die Veltheim'sche Bande und siedelte nach Wien über, wo er, nach einigen vorläufigen Unternehmungen, plötzlich 1712 als fortwährender Pächter des Stadttheaters am Kärntnerthor auftritt. Er starb 1727, nachdem er, trotz der hohen, auf 4—5000 Gulden jährlich zu berechnenden Abgaben, die damals schon auf derlei Theaterunternehmungen lasteten, nichts destoweniger ein ansehnliches Vermögen gesammelt hatte. — Auch Stranitzky ist als Schriftsteller aufgetreten, in der Olla „potrida des durchtriebenen Fuchsmundi" (1722) und „Lustige Reisebeschreibung aus Salzburg in verschiedene Länder": Beides Werke, welche (Gervin. III, 475) „den Wiener Stil und Witz des Abraham a Sta. Clara würdig fortsetzten."

Ebendaselbst: seine Schauspieler bezog er meistens aus Wolfenbüttel. S. das Actenstück vom 22. März 1714 bei Schlager, p. 269.

Ebendaselbst: ein Herr von Quoten. Vgl. Löwen's Schr. IV, 19, sowie des Verf. Aufsatz über Ludwig Holberg, im Lit. hist. Taschenb. II, 348 fg. Außer dem Ulysses von Ithacia, der ausdrücklich gegen Quoten gerichtet ist, hat Holberg ihn auch verschiedene Male in Person aufs Theater geführt, z. B. in Hereri eller blind Alarm; vgl. a. a. O. p. 374.

Zu pag. 186: eine andere, die Spiegelbergische Truppe ꝛc. Siehe Chronologie d. deutsch. Theaters, p. 40.

Zu pag. 187: Von der Truppe eines gewissen Haßkarl. Löwen a. a. O. p. 20; vgl. Chronol. 53.

Ebendaselbst: Eine andere ergötzliche Schilderung dieser Banden. Siehe in Krünitz' Encyklop. Bd. 141, p. 178 fgg.

Zu pag. 188: ein gewisser Reibehand. Die ausführlichste Notiz über ihn hat Schütz, p. 83 fgg. gegeben. — Ursprünglich ein Schneider, verband er sich Anfangs mit einem gewissen Lorenz zu einem Puppentheater. Bald indessen (seit 1734) stand er an der Spitze lebendiger Acteurs; 1752 kam er, mit einem preußischen Privilegium und einem zahlreichen Personal, nach Hamburg, von welchem Aufenthalt Schütz einige charakteristische Theaterzettel u. dgl. aufbewahrt hat, z. B. „Mit Bewilligung u. s. w. wird aufgeführt ein ganz besonders Schauspiel betitult: L'amour masson, die Liebe ein Freimäurer oder das von ungefähr gern entdeckt seyn wollende Geheimniß der Freimäurer durch Isabella, einer wegen dem weiblichen Geschlecht angebohrnen Kuriosität in Angst und

Digitized by Google

Schrecken gebrachten weiblichen Freimäurerin, imgleichen der bestrafte närrische Ehrgeiz des von hochmüthigen Einbildungen eingenommenen, aus der Lehre entlaufenen, sich selbst erhöhten Schusterjungens und deswegen mit Recht zum Narren gehaltenen Baron von Windsak. Den Beschluß machte ein Tanz und Molières lustige Nachkomödie: le mari confondu, der verwirrte Ehemann. Aus der bekannten alten geistlichen Farce, der verlohrne Sohn, machte er eine extramoralische Hauptaktion mit dem Beifügen: der von allen vier Elementen verfolgte Erzverschwender mit Arlequin, einem lustigen Reisegefährten seines ruchlosen Herrn. Dies extramoralische Stück ward mit viel Prunk gegeben. Früchte, die der Verlohrne essen wollte, verwandelten sich in Todtenköpfe, Wasser, das ihm zu trinken lüstete, in Feuer. Felsen wurden vom Blitze zerschmettert und repräsentirten — einen Galgen, an welchem ein armer Sünder hieng, welcher stückweise herunterfiel, sich wieder zusammensetzend aufstand, und den verlohrnen Sohn verfolgte. Dann sah man diesen in Gesellschaft lebendiger und grunzender Säue beim Trebernschmauß. Die Verzweißung brachte dem verlohrnen Sohn Strick und Dolch, die Vorsehung des Himmels aber hielt ihn ab, er bekehrte sich und ward, zur Beförderung der Extramoralität des Stückes, vom Vater begnadigt."

Ebendaselbst: Mit Reibehand wetteiferte Kuniger. Auch über diesen bietet Schütz p. 86 fgg. die vollständigste Notiz. Er war in Leipzig geboren, zog Anfangs als Equilibrist, Taschenspieler ꝛc. umher, dirigirte dann ein Marionetten-, endlich (seit 1752) ein wirkliches Theater, dem er den stolzklingenden Namen einer „in beweglichen großen Maschinen und lebendigen Personen bestehenden privilegirten Hochfürstl. Brandenbg. Beireutischen und Brandenburgischen Kunigerischen Schaubühne" beilegte und — beilegen durfte. — Von ein paar andern, durch ihre Verwerflichkeit gleichfalls berühmt gewordenen Principalen, Joh. Gottl. Förster (seit 1725: wir haben seiner schon oben bei den Haupt- und Staatsactionen Erwähnung gethan), und aus späterer Zeit (1770) Ignet, welche beide dem Reibehand und Kuniger würdig zur Seite stehen, s. Schütz, p. 53 und 92 fgg. sowie den Theat. Kal. v. 1783, p. 53 fgg.

Ebendaselbst: Es ist dies der sogenannte Komödienstreit. Vgl. Schütz, 26 fgg. Plüm. p. 62. Flögel, Grotesk. 146. Chronol. p. 33, sowie in größter Ausführlichkeit in Stäudlin's Gesch. d. Vorstellungen v. d. Sittlichkeit des Theaters. Göttg. 1823. — Der Erste, der aus kirchlich moralischem Standpunkt gegen das Theater auftrat, war Anton Reiser, Prediger an der St. Jakobskirche zu Hamburg, in seiner 1681 erschienenen „Theatromania oder die Werke der Finsterniß in den öffentlichen Schauspielen von den alten Kirchenlehrern und etlichen heidnischen Scribenten verdammt." Diese Schrift gab das Signal zu einem lebhaften Federkriege, in welchem das Für und Wider des Theaters (Ersteres besonders in der Dramatologia antiqua-hodierna von Elmenhorst, gleichfalls Prediger zu Hamburg) vielfach beleuchtet und erwogen ward, ja in dem man sogar das Gutachten zweier Universitäten, Wittenberg und Rostock, einholte. Doch waren dies Alles bis dahin nur Theorieen. Dagegen als (um 1690) die Geistlichkeit in Hamburg, Leipzig, Berlin, Magdeburg und sonst sowohl Veltheim selbst, als den Mitgliedern seiner Truppe den Genuß des

Digitized by Google

Abendmahls zu verweigern anfing, ſo wurde die Sache ernſthaft genug, um auch außerhalb der gelehrten und geiſtlichen Kreiſe überall ein großes — und dem Anſehn der Schauſpieler höchſt nachtheiliges Aufſehen zu machen. Einzelne Regenten zwar, wie Kurfürſt Friedrich III. (nachheriger König Friedr. I.), ſowie auch ſpäterhin ſein Nachfolger Friedr. Wilh. I. (in einem Erlaß an die theologiſche Facultät zu Halle, ſ. Förſter I, 308) ſuchten die Geiſtlichkeit in ihre Schranken zurückzuführen und die Unbeſcholtenheit der Schauſpieler wiederherzuſtellen. Allein weder ſie, noch die in drei Auflagen erſchienene Schutzſchrift der Frau Veltheim vermochte hier durchzudringen: bis endlich die zunehmende allgemeine Aufklärung des 18. Jahrh. auch dieſe Nebel der Vornirtheit und des theologiſchen Fanatismus verſcheuchte.

Zu pag. 189: an Marionetten- und Puppenſpieler überlaſſen. Eine ſehr fleißige Geſchichte dieſes ſonſt völlig vernachläſſigten Zweiges, wenigſtens ſoweit ſich derſelbe in Hamburg entwickelte, hat Schütz a. a. O. p. 93—126 gegeben. Für Wien iſt auch hier, wie überall, das Schlager'ſche Buch zu vergleichen.

Zu pag. 190: Die Sage vom Fauſt. S. die kleine vor Kurzem erſchienene, höchſt ſchätzenswerthe Schrift von Karl Simrock: Doctor Johannes Fauſt, Puppenſpiel in Vier Aufzügen, wo der Fauſt der Marionettenſpieler, wie ſie ihn noch bis auf die jüngſte Zeit dargeſtellt haben, Theils wörtlich, Theils in annähernder freier Ergänzung und Nachbildung gegeben iſt. Vgl. beſonders auch das Vorwort p. VI fg. ſowie den Anhang, p. 107—118. Ein „Puppenſpiel von Dr. Fauſt", 1733 in Hamburg gegeben, „ein Muſter von Unſinn und Abenteuerlichkeit, in welchem der Doctor unter Anderm in der Höllenqual von ſchwarzen Geiſtern mit glühenden Zangen gezwickt und gepeinigt, Hanswurſt aber, ſein Bedienter, wegen allzugroßer Verirung von unterirdiſchen Geiſtern in die Luft geführt und lebendig in Stücke geriſſen wird ꝛc." erwähnt (wie es ſcheint, nach vorliegenden Theaterzetteln) Schütz p. 62.

Digitized by Google

Sechste Vorlesung.

Wiedererwachen des deutschen Lebens zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts. — Reaction gegen das Lohenstein'sche Drama: Christ. Weise. — Gottsched. Seine Bedeutung und Stellung für die Literatur im Allgemeinen. Verhältniß zum Theater: die Neuberin. — Erstes regelmäßiges Trauerspiel: Regulus von Pradon. — Gottsched's Cato; seine und seiner Freunde theatralische Thätigkeit. — Zustand des deutschen Lustspiels: improvisirte Komödie. Holberg. Feierliche Verbrennung des Harlekin durch Gottsched. — Die Oper; ihre Ausdehnung und Verfall. Gottsched's Opposition: Erneuerung des Schäferspiels. Gottsched's Sammlungen zur Theatergeschichte. — Aussichten in die Zukunft.

Es war ein mühseliger und unerfreulicher Gang, dieser Gang durch die Geschichte des deutschen Theaters von Ende des sechzehnten bis in das erste Drittel des achtzehnten Jahrhunderts, auf welchem Sie mich in meinem neulichen Vortrage begleitet haben. Dem leeren Formalismus, der gespreizten Vornehmheit, der Lüge und Unwahrheit auf der einen, sahen wir auf der andern Seite eine nicht minder verderbliche Formlosigkeit, ein brutales Sich gehen lassen, eine absichtliche, sich in sich selbst wohl fühlende Roheit gegenüber stehen. Sogar wir mußten sehen, wie diese Roheit endlich über alles Andere den Sieg behielt und wie schließlich unsre ganze Bühne sich darin auflöste: dergestalt, daß am Schluß des bezeichneten Abschnittes selbst die Elemente einer neuen, besseren Gestaltung, selbst die Grundlage einer künftigen Erhebung verloren gegangen zu sein schienen.

Digitized by Google

Und doch sind wir damit bereits in jene Epoche eingetreten, wo der deutsche Geist, nach der langen, schmählichen Dienstbarkeit dieser letzten Jahrhunderte, endlich sich selbst wiedergefunden hatte, und wo schon auch die Literatur anfing, in neuen, frischen Productionen, dieses Wiedererwachen des deutschen Lebens nachbildend zu begleiten. Schon war gegen die verdumpfte Buchstabenweisheit unsrer Orthodoren die Opposition der Pietisten, eines Spener, Franke, Arnold ꝛc. eingetreten: eine Opposition, welche, indem sie die Religion aus den Banden der Dogmatik, aus dem Joch der Bekenntnißformeln und Polizeiinstructionen zu retten und in ihre heimathliche Welt, die Innerlichkeit, das bewegte, lebendig ergriffene Gemüth, gleichsam zurückzuleiten suchte, für die gesammte Entwicklung unsers Lebens in Wissenschaft, Literatur und Kunst von unberechenbarer Wirkung geworden ist und die wir uns daher auch hüten müssen mit jenem Mißtrauen und jener eigenthümlichen Apprehension zu betrachten, welche uns heutzutage (und heut allerdings mit gutem Grunde) bei dem Namen der Pietisten zu ergreifen pflegt. Schon ferner hatte Thomasius, von verschiedener Grundlage aus, mit verschiedenen Waffen, dennoch auf dasselbe Ziel, die Zerstörung des blinden Auctoritätglaubens und die Erneuerung des Lebens durch wahre, ächte Sittlichkeit, hinarbeitend — schon hatte Thomasius den gelehrten Pedanten nnd Heuchlern gleichfalls den Handschuh hingeworfen und, die gelehrten Fachgerüste zertrümmernd, wie Jene die theologischen, mit energischer Stimme die Wissenschaft für diejenigen zurückgefordert, denen sie ursprünglich gehört und denen sie unter allen Umständen zu Gute kommen soll: dem Volke. Schon endlich in der Poesie selbst war Günther aufgetreten: Günther, der Dichter der Jugend, der Leidenschaft, der unmittelbaren Empfindung, ein glänzender Vorläufer, in seiner wildausschweifenden, kometenhaften Bahn, jenes prächtigen Gestirnes, jenes Tages voll Leben und Heiterkeit und Klarheit, der unsrer Literatur späterhin in Goethe aufgehen sollte, als dem Dichter der vollendeten, der schönen Subjectivität, wie Günther der Dichter der Subjectivität schlechthin.

Wir haben gesehen, wie das Theater die bisherigen Zustände des deutschen Lebens jedesmal getreulich wiedergespiegelt und begleitet hat

Digitized by Google

und wie kein Weg zu dornig, ſogar kein Sturz zu jählings, keine Erniedrigung zu tief war, die Muſe des Schauſpiels hat ſie getheilt. Wie hätte ſie denn Anſtand nehmen mögen, jetzt auch den Aufſchwung zu theilen? Die gemeinſame Ketten, gemeinſame Schmach getragen, wie hätte ſie nicht auch Theil genommen an dem Erwachen, der Erhebung, dem Siege der Nation?!

Aber freilich, um dies zu können, mußte die Bühne ſelbſt erſt eine neue Form gewinnen, einen neuen Leib anziehen; verunſtaltet und beſchmutzt, wie ſie war, in dieſem Zuſtande von Verwilderung und Auflöſung, in welchem wir ſie zuletzt erblickt, wäre ſie unfähig geweſen, einen Spiegel abzugeben für dieſe neuen Entwicklungen, die ſich unter uns geſtalteten. Es bedurfte hier einer neuen formalen Schule, um die verwilderte Kunſt zu Geſetz und Ordnung, Zucht und Sitte zurückzugewöhnen, eines ſtrengen Gärtners gleichſam, der mit vorſichtig pedantiſcher Scheere die überwuchernden Sprößlinge vom Baume der Kunſt entfernte, die verwilderten Zweige feſtband, den allzudichten Wipfel ſtutzte und beſchnitt. Dieſe Schule that ſich auf: es war die Schule der Franzoſen; dieſer Gärtner fand ſich: es war Gottſched.

Allein bevor wir zu Gottſched und der durch ihn bewirkten Reform der deutſchen Bühne des Näheren übergehen, laſſen Sie mich mit einigen Worten noch eines Mannes gedenken, der in vieler Hinſicht als Gottſched's Vorläufer erſcheint, ſo wenig der Letztere ſelbſt mit dieſer Zuſammenſtellung auch einverſtanden geweſen ſein möchte, ja ſo verächtlich er auch in Wahrheit von ihm zu ſprechen, ſo heftig er gegen ihn und ſeine Beſtrebungen anzukämpfen pflegte. Ich meine den ſchon früher erwähnten Schulmeiſter von Zittau, Chriſtian Weiſe, für den, obſchon er der Zeit nach um einige Decennien ehe fällt (in die letzten Jahre des ſiebzehnten Jahrhunderts) mir dennoch, aus dem angedeuteten Grunde, erſt hier die rechte Stelle zu ſein ſchien.

Schon bei jener früheren gelegentlichen Erwähnung habe ich der ausgebreiteten literariſchen Thätigkeit dieſes Mannes, als Grammatiker, Rhetor, Statiſtiker, Hiſtoriker, Romanſchreiber, Komödiendichter u. ſ. w. gedacht; er gehört zu jenen polyhiſtoriſchen Genies, jener Gruppe von Vielwiſſern und Vielſchreibern, jenen Menke, Morhof ꝛc., welche das

Digitized by Google

ſiebzehnte Jahrhundert in das achtzehnte hinüberleiten und deren Kenntniß, noch mehr deren Fleiß, ja nur deren mechaniſche Fingerfertigkeit, dem gegenwärtigen Geſchlecht, Angeſichts dieſer Folianten und Quartanten, dieſer Repertorien und Bibliotheken, welche ſie zuſammengeſchrieben, faſt unbegreiflich erſcheint. — So auch Weiſe. Mit derſelben Feder, welche noch nicht trocken war von ſeinem neueſten Zeitungslexikon, ſeinem neueſten Briefſteller, ſetzte er ſich flugs hin und ſchrieb einen Roman, eine Tragödie, ein Luſtſpiel; auf eine Anweiſung zum chriſtlichen Leben ließ er ein Complimentirbuch, auf eine Logik, eine Chronologie, eine juriſtiſche Abhandlung, eine Erziehungslehre, eine Declamirkunſt, einen „politiſchen Redner," auf eine deutſche eine lateiniſche Stillehre folgen — und unzähliges Andere. Ein Mann, der ſo mitten in der Literatur darin ſteckte, dem ſo Alles, was ihm unter die Hände kam, ſofort zum Buch gerieth, der ſo gewohnt war, die Setzer ſchwitzen und die Preſſen ſeufzen zu machen — ein ſolcher Mann konnte natürlich auch keinen Augenblick zaudern, auch die Schulkomödien, die er von Amts wegen zu ſchreiben hatte, gleichfalls in Druck zu geben und, Literat wie er war, auch für ſie literariſche Stellung, literariſche Bedeutung in Anſpruch zu nehmen. Dies aber, wie Ihnen aus einer früheren Vorleſung im Gedächtniß ſein wird, hatte der Schulkomödie bis dahin gerade gefehlt: ſie hatte die Grenzen der Schule bis dahin nur ſelten verlaſſen, ſie hatte, wenn auch in Druck gegeben, wenn auch auf den Büchermarkt gebracht, ſich doch immer in ſchüchterner Entfernung von dem gehalten, was man eigentlich die Literatur, geſchweige denn gar die ſchöne, die poetiſche Literatur, die Belletriſtik nennt; ihre Stellung, wie wir es früher ausdrückten, war jederzeit mehr pädagogiſch als literariſch, mehr praktiſch als poetiſch geweſen.

Dafür nun aber war gerade Weiſe der Mann. Trotz ſeiner Gelehrſamkeit — faſt könnte man ſagen, in allen vier Facultäten, trotz ſeiner unermüdlichen Schriftſtellerei, trotz ſogar ſeiner amtlichen Würde und dieſes Schulmeiſterſtabes, den er in Händen ſchwang, war er bei alledem nichts weniger als ein Pedant, ein trockner Gelehrter, eine alte ſtaubige Perücke. Im Gegentheil, er war — oder wenigſtens, er wollte es ſein — ein Lebemenſch, ein gewandter Mann, der die Worte Politeſſe und

Digitized by Google

Galanterie ein' um das andere im Munde führte, ja der bei seiner ganzen Wirksamkeit, der schriftstellerischen sowohl wie der pädagogischen, kein anderes Ziel im Auge hatte, als die Verbreitung sogenannter Weltweisheit, das ist artigen geselligen Benehmens, feiner Sitten und praktischer Tüchtigkeit.

Wie nun also hierin für Weise die Veranlassung, sogar die Aufforderung lag, seine Stücke aus den engen Schranken der Schulstube in die „Welt" einzuführen: so wurde eben dadurch auch der Charakter der Weise'schen Stücke selbst bestimmt. Erinnern wir uns nur, welche Tonart damals in der Literatur überhaupt die herrschende war und nach welchen Mustern namentlich das Drama sich richtete: die falsche, schwülstige Tonart nämlich des Lohenstein, das Muster eines Dichters, der das Wesen der Poesie überall nur in ihr Beiwerk setzte — und selbst noch dies Beiwerk war ein erkünsteltes. Ein Sinn, so auf das Wirkliche gerichtet, so nüchtern, so praktisch verständig, wie Weise's, konnte an diesen unwahren, grotesken Verzerrungen, diesem hochtrabenden, lügnerischen Pathos, diesen Greueln und Unnatürlichkeiten der Lohenstein'schen Schule unmöglich Geschmack finden. Der Tragödie der Metaphern und Allegorieen, der Alexandriner und Gleichnisse daher setzte er ein einfaches prosaisches Drama, ein Drama voll Natürlichkeit und derber, mitunter auch wohl ungeschlachter Wirklichkeit entgegen. Wie bei Lohenstein und seinem Anhange Alles phantastisch, außergewöhnlich, ungeheuer, so umgekehrt bei Weise Alles höchst realistisch, höchst gewöhnlich, höchst alltäglich; versteigen Lohensteins Helden sich auf eine Höhe, wohin kein gesunder Sinn ihnen zu folgen vermag, ja wo sie selbst nothwendig schwindlig werden müssen, sprechen sie eine Sprache, die Niemand versteht, zeigen sie Empfindungen und Leidenschaften, die Niemand begreift: so dagegen bei Weise — ei das sind ja lauter Leute unsrer Bekanntschaft! das ist sie ja mit allen üblichen Nachlässigkeiten, allen Localtinten des Dialektes, die Sprache des gewöhnlichen alltäglichen Lebens! da kehrt sie ja überall wieder, die gesunde, nüchterne, hausbackne Moral, die „Politesse" und Galanterie, welche Weise in all seinen übrigen Schriften predigt! War bei Lohenstein Alles sofort pathetisch, befinden seine Helden sich allezeit in der Extase, sind die ver-

Digitized by Google

wegenſten Bilder, die ungeheuerſten, unmöglichſten Situationen ihnen (wie man zu ſagen pflegt) nur gemauſt: ſo im Gegentheil weiß dieſer gar nicht, was Pathos iſt, ſo kommen auch in den kritiſcheſten Momenten ſeine Helden aus ihrer nüchternen, gleichmäßigen Ruhe kaum heraus, ſo hält auch in den gewaltigſten Situationen, Situationen ſollte man meinen, wo auch die trockenſte Phantaſie aufſchäumen, die alltäglichſte Sprache ſich zum Ungewöhnlichen ſteigern müßte, er dennoch das Gleis herkömmlicher Anſchauungen, die Schranken der Umgangsſprache und des gemeinen Verkehrs getreulich inne.

Dabei freilich, wie es zu allen Zeiten und bei allen Gelegenheiten, in der Kunſt wie im Leben, das Schwerſte iſt, die heilige Grenze des Maßes zu treffen: ſo auch darf Weiſe nicht davon freigeſprochen werden, wie Lohenſtein und ſeine Schule in der Phantaſtik, dem Pathos, dem poetiſchen Schwung, ſo er in ſeinem realiſtiſchen Beſtreben, ſeiner Nüchternheit, ſeiner proſaiſchen Einfalt gleichfalls zu Viel gethan zu haben. Wie Jene nach oben, ſo gleichſam ſchweift er nach unten aus; Jene gehen in die Lüfte, er bleibt im Staub, und nicht ſelten ſogar im Koth. Dies, wie es das Schickſal der Nachahmer iſt, leichter die Fehler als die Tugenden ihrer Muſter zu treffen, zeigt ſich ganz beſonders in dem Weiſe'ſchen Anhange, den Joh. Riemer, Chriſt. Fr. Henrici ꝛc. welche alle, in ihren zahlreichen und von der früher geſchilderten Hanswurſtkomödie kaum mehr zu unterſcheidenden Stücken, die Realität und die Natürlichkeit bis zu einem Grade ausdehnen, daß man ſich faſt wieder zurückſehnt nach Lohenſtein'ſcher Unnatur und Ueberkunſt. — Nichts deſto weniger bleibt Weiſe immerhin das Verdienſt, zu einer Zeit, wo die übrige Welt in Lohenſtein'ſchem Taumel gefangen lag, eine kräftige und thätige Reaction dagegen gebildet und den kranken Fleck, wenn nicht geheilt, doch mit tapferer Hand und ſcharfem Blicke zum Wenigſten aufgedeckt zu haben. —

Wenden wir uns nunmehr zu Gottſched. Wenige Perſönlichkeiten in unſerer Literaturgeſchichte giebt es, welche von verſchiedenen Seiten, zu verſchiedenen Zeiten ſo viel Lob und ſo viel Tadel, ſo viel Erhebung und ſo viel Herabſetzung, ſo viel Bewunderung und ſo viel Verachtung erfahren haben — und weder die eine noch die andere ganz mit Unrecht

Digitized by Google

oder ganz unverdienter Weise, wennschon aus andern Motiven und in anderer Hinsicht, als es in der That zumeist geschehen ist. Und ebenso möchte es wenig Andere geben, die das Werk ihrer Hände selbst so gründlich eingerissen, ihren eigenen Kranz der Ehre so gierig zerpflückt haben — wenig Andere, mein' ich, die durch Fehler des Alters die Verdienste ihrer Jugend so schmählich in Vergessenheit gebracht, durch moralische Schwächen, Schwächen des Charakters und der Seele, ihre wissenschaftlichen Leistungen so gänzlich aufgehoben und wett gemacht: dergestalt, daß den nachlebenden Geschlechtern von dem vielfach nüancirten Bilde dieses Mannes nichts übrig geblieben ist, als ein allgemeiner dunkler Schatten, ja daß, wer heutzutage anders über ihn sprechen will, es sei denn mit Verachtung und Hohnlachen, zuvörderst einer Schutzrede für sich selbst bedarf.

Und doch sind Gottscheds Verdienste um die deutsche Literatur in der That die größten und unvergeßlichsten. Durchgängig Allem, was er für die Literatur unternahm (und er war von einer außerordentlichen Fruchtbarkeit der Unternehmungen, einer vielleicht nur allzugroßen Schnelligkeit der Ausführung), liegt, in seinem ersten Anfang, ein vernünftiger und richtiger Gedanke, ein feinfühlender Instinct für die Bedürfnisse der Zeit zu Grunde; in der Erweiterung und Verbreitung der damals beliebten moralischen Wochenschriften, in der populären Behandlung literargeschichtlicher und sprachlicher Gegenstände, in dem Eifer für die Bühne wie überhaupt für die Ehre und den guten Ruf unsrer Literatur, namentlich auch im Ausland — in all diesen Dingen (und daß sie unerheblich oder gleichgiltig gewesen wären, diese Dinge, wer möchte es behaupten?!) ging Gottsched seinen Zeitgenossen maßgebend voran. Sein Unrecht war allein dies, daß er einseitig bei diesen ersten Anfängen stehen blieb und mit derselben, sogar noch größerer Heftigkeit, demselben Eifer, derselben nicht selten kleinlichen, nicht selten ungeschickten Betriebsamkeit, mit der er Anfangs die neuen Elemente der Literatur selbst eingeführt, jede fernere Entwicklung derselben abwehrte und verfolgte. Gottsched war keineswegs, wie man aus seiner Opposition gegen Klopstock, Lessing, Shakespeare ꝛc. vermuthen möchte, ein blinder Verehrer des Alten, ein Feind des Fortschrittes und der Entwicklung

Digitized by Google

überhaupt: nichts weniger als das! Aber die Literatur ſollte nur in keiner anderen Bahn vorſchreiten, als die er ihr vorgezeichnet hatte, der Fortſchritt ſollte nur nicht ehe eintreten, als bis er das Zeichen, nur nicht weiter gehen, als wie er es angegeben. Er wollte auch Entwicklung, gewiß: aber nur die von ihm approbirte, nur Gottſched'ſche Entwicklung: — ähnlich den politiſchen Gottſcheden unſrer Tage, die auch keineswegs Feinde der Freiheit und des Fortſchrittes ſind — behüte der Himmel! Nur daß es gerade ihre Freiheit und ihr Fortſchritt ſein ſoll, welchen ſie anerkennen; ſie kennen keine Größen, als von ihnen geeichte, das reine Gold der Geſchichte ſelbſt erklären ſie für unächt, ſo lange bis ſie ihren kleinen Stempel darauf gedrückt. — Gottſched iſt der wahre Doctrinär der deutſchen Literatur: die Freiheit innerhalb der vorgeſchriebenen Schranken, der Fortſchritt unter der Controlle des Rückſchrittes.

Und doch wollen wir ihm dies Alles noch nicht zu ſchwer anrechnen; wir wollen glauben und zugeſtehen, daß für die damaligen halben, unſicheren Zuſtände ein ſolcher halber, unſichrer Mann wirklich am Platze, daß ſeine Art des Fortſchritts für ſeine Zeit wirklich die richtige war: wär' es auch nur deshalb geweſen, einmal weil ſie, in ihrer langſamen, gemeſſenen Bewegung, das Mitgehn der Maſſen erleichterte, und zweitens weil eben dadurch der Entwicklung ſelbſt ein Stachel in die Seite geſetzt und eine Oppoſition innerhalb der Oppoſition hervorgebracht ward — der allein ſichere Weg, die einzig mögliche, unerläßliche Bedingung jedes wahren und dauernden Fortſchrittes! — Wovon wir ihn dagegen nicht freiſprechen, wogegen wir ihn nicht einmal entſchuldigen können und weshalb die Schmach, die ſein Andenken im großen Publikum noch heute bedeckt, in der That keine unverdiente iſt, das iſt, daß er zuerſt in der deutſchen Literatur ein Beiſpiel gegeben, wie wiſſenſchaftliches Anſehn und literariſcher Einfluß ſich ausbeuten laſſen zu unſittlichen Zwecken, Zwecken des Egoismus, der Eitelkeit, der Anmaßung. Gottſched iſt der wahre Vater literariſcher Coterieen in Deutſchland: das heißt Verbindungen, welche nicht auf der Grundlage gemeinſamer Ueberzeugungen, geiſtiger Principien, nein, die auf dem faulen Boden gemeinſchaftlichen Eigennutzes, gemeinſchaftlicher Selbſtſucht ruhen. Literariſche Schulen hatten wir gehabt, literariſche Parteien bildeten

Digitized by Google

ſich vor ſeinen Augen: er that ein Drittes hinzu, er ſchuf die Clique, er erfand und übte jene erbärmlichen Künſte literariſcher Klatſchſucht, jenes Syſtem der Unwahrheit, der Lüge, der Verdächtigung, das ſeitdem eine ſo unſelige Vollſtändigkeit bei uns gewonnen, in dem, wie in einem wahren Irrgarten, ſo viel hoffnungsreiche Talente ſeitdem verloren gegangen ſind; er zerriß, mit Einem Wort, den keuſchen prieſterlichen Schleier, der die Literatur bis dahin, vor den Augen der Menge wenigſtens, bedeckt hatte und zeigte, daß ſie auch nur ein Weib — ein kokettes, leichtfertiges, beſtechliches Weib! —

So hat er ſeinen Ruhm vorweg genommen: und wenn nun nichts davon übrig geblieben und wenn das Publikum, ſtatt der Lorbeern, mit denen er ſelbſt bei Lebzeiten ſich und die Seinen allzueifrig geſchmückt, ihm nun vielmehr Dornen aufs Grab pflanzt — wer will es deshalb tadeln? wer will in dieſem nicht ganz verdienten und doch ſo ganz gerechten, ſo ganz nothwendigen Schickſal die eherne Stimme der Geſchichte, ein wahres Gottesgericht verkennen?! —

Beſchäftigen wir uns, nach dieſer allgemeinen Betrachtung, die mir um ſo nöthiger erſchien, je traditioneller, je mythiſcher (daß ich ſo ſage) das Urtheil über Gottſched zu ſein pflegt, — beſchäftigen wir uns nunmehr mit dem, was Gottſched ſpeciell für das deutſche Theater geleiſtet hat. Seine Wirkſamkeit überhaupt war, wie bereits angedeutet, vornämlich formaler Natur; begabt mit jenem nüchternen, praktiſchen Sinne, jener Einfachheit und Natürlichkeit, dazu von jener (Falls dieſer Ausdruck geſtattet iſt) Modernität, jenem beweglichen, leichten Weſen, das auch Weiſe, auch Thomaſius charakteriſirt und das auf dem galanten, zierlichen Boden von Leipzig, wohin Gottſched frühzeitig aus ſeiner oſtpreußiſchen Heimath ausgewandert, doppelt an ſeinem Platze war, fühlte er ſich berufen, der Verwilderung und Roheit unſrer damaligen Literatur entgegenzutreten und den wild ſchäumenden Strom abzulenken in ein geſichertes, ruhiges Bette.

Dieſe Arbeit war allerdings nicht leicht; er bedurfte dazu eines Muſters, nach dem er ſich richten, einer Autorität, auf die er ſich berufen durfte: und er fand ſie — in den Franzoſen.

In den Franzoſen?! in dieſen unerträglich regelmäßigen, ſchulmei-

sterlich langweiligen Franzosen? in der pedantischen Strenge, der altjüngferlichen Sauberkeit dieser geschnürten, coiffirten, mit Schönpflästerchen überklebten französischen Literatur?!

Nun allerdings: wir, von unserm gegenwärtigen Standpunkte aus, haben gut so fragen, wir haben gut lächeln über die Tragik eines Crebillon, die Komik eines Destouches, den satirischen Stachel Boileaus, die Beredsamkeit der Massillons, die Aesthetik eines Batteux, ja selbst auf die Lorbeern der Corneille und Racine's dürfen wir einen zweifelnden Blick zu werfen wagen. Jene Zeit dagegen kannte gar keine größeren Muster, die französische Literatur war damals wirklich die allberühmte, die allgiltige, die Musterliteratur Europa's, welche Italien und Spanien und sogar das stolze, in sich selbst so reiche England nicht allein las, sondern auch nachbildete; selbst ein Mann von so unzweifelhaft ächt deutscher Gesinnung, wie Thomasius, indem er seine Landsleute auf die Bahn der Bildung und der Aufklärung hinüberführen wollte, wußte ihnen keine besseren Wegweiser zu bezeichnen, als eben die Franzosen.

Ganz ebenso Gottsched. Auch ihm würde man außerordentlich Unrecht thun, wollte man seine propagandistische Thätigkeit zu Gunsten der französischen Literatur, seine Uebersetzungen und Anempfehlungen französischer Muster mit jener geflissentlichen Französelei, jener undeutschen, unmännlichen Nachäfferei verwechseln, wie sie dazumal an den deutschen Höfen und in der deutschen Geselligkeit Sitte war. Nicht bloße Nachahmer (dies war seine Absicht), sondern Schüler der Franzosen sollten wir sein, nicht in ihre Dienstbarkeit, nur in ihre Lehre sollten wir uns begeben. Daher auch, nachdem wir (wohlgemerkt nach seiner Meinung) unsre Schulzeit gehörig abgesessen, nachdem er uns gehörig ausgefüttert hatte mit Uebersetzungen und Theorieen in modum der Franzosen, endlich und vor Allem nachdem er selbst zum großen Manne, zum berühmten Dichter, berühmten Kritiker geworden war: da wieder war Niemand eifriger, die Selbständigkeit der deutschen Literatur zu proclamiren als eben Gottsched. Mit eifersüchtigem Stolz bewacht er die gegenseitigen Fortschritte der beiden Nationen, bis er endlich, zufriedenen Herzens, die Bilance zieht, daß wir Deutsche nun

Digitized by Google

wohl ebenso weit wären (im Jahre 1741!!), wie die Franzosen, die Italiener u. s. w. und daß die Postel und Schönaich, die Quistorp und Schlegel den Arioſt und Milton, den Corneille und Racine's wohl nachgerade so ziemlich die Wage hielten. —

Am Vollständigsten drang Gottsched nun mit dieser Nachahmung der Franzosen gerade auf demjenigen Gebiete durch, wo eine solche Reaction zu Gunsten der Regelmäßigkeit und des strengen, nüchternen Geschmackes gerade am Allerschwierigsten zu sein schien: auf dem Theater. — Schon dies, daß ein Mann wie Gottsched, ein Gelehrter, ein Professor einer berühmten Universität, sich überhaupt mit einem so zweideutigen, so verrufenen Gegenstande einließ, wie das Theater dazumal war, daß er sich nicht zu gelehrt, zu vornehm dünkte, Umgang zu pflegen mit so geringen, so mißachteten Leuten, wie ein damaliger Theaterprincipal und nun gar ein Schauspieler war: schon dies haben wir ihm als etwas Erhebliches anzurechnen, wenn sich allerdings auch nicht in Abrede stellen läßt, daß ihn seine Eitelkeit, seine gelehrte Anmaßung dabei wesentlich unterstützte.

Und nicht bloß seine Eitelkeit, auch der Zufall, auch das Glück unterstützten ihn. Friederike Caroline Neuber, nach der Sitte der Zeit gewöhnlich Neuberin genannt, geborene Weissenborn, die Tochter eines angesehenen Rechtsgelehrten in Zwickau, eine Dame von scharfem, natürlichem Verstande, noch mehr aber voll Energie und Unternehmungsgeist, war, in Folge ich weiß nicht welcher Abenteuer, wie man es dazumal nannte, unter die Schauspieler gegangen. Sie befand sich zuerst bei der Spiegelbergischen Gesellschaft, einem Ausläufer gleichfalls jener berühmten Veltheimischen Truppe, mit der ich Sie in meinem neulichen Vortrage bekannt gemacht. Bald indessen (1728) sah sie sich an der Spitze einer eigenen Gesellschaft, mit der sie nun namentlich auch die Leipziger Messe besuchte.

Hier war es, wo Gottsched sie kennen lernte. Es war noch in seiner anfänglichen Periode, er war noch nicht der gefürchtete Kritiker, der Gesetzgeber des deutschen Parnaß: aber immerhin schon ein angesehener, gern gehörter, sowohl in der Leipziger Gesellschaft, wie beim Hofe zu Dresden wohlgelittener Professor, überdies Herausgeber verschiedener

Digitized by Google

Journale und, als Vorstand der deutschen Gesellschaft, von einer zahlreichen Clientel jüngerer Leute umgeben.

Und dieser Mann nun drängte sich der Neuber als Freund, als Rathgeber, als Beschützer auf; er redete ihr vor und bewies ihr mit gelehrten Citaten, daß es mit diesen Harlekinsstücken, diesen Haupt- und Staatsactionen, diesen Opern und Singspielen, welche gegenwärtig das Repertoire wie aller übrigen, so auch der Neuberschen Bühne bildeten, dennoch nichts sei. Französisches Trauerspiel, regelmäßige Stücke, Alexandriner voll Maß und Würde — das heiße Kunst! das heiße Schauspiel! das werde die Gelehrten, die Gebildeten, die Blüthe der Gesellschaft anlocken und statt jenes viel begehrenden, wenig zahlenden Pöbels, der jetzt die Bude erfülle, vielmehr das vornehme, das feine Publikum vor der gereinigten Scene zusammenführen!

Möglich, daß Frau Neuber auch den ästhetischen Gründen ihres gelehrten Principals nicht unzugänglich war, möglich, daß sie selbst, gebildet und kenntnißreich, wie sie geschildert wird, des bisherigen Spectakels überdrüssig geworden war. Allein auch als Speculation, als finanzielle Unternehmung lohnte es sich des Versuches, schon darum weil es etwas Neues, etwas Seltsames war. Ja wenn man betrachtet, welchen weiteren Gang die Freundschaft zwischen Gottsched und der Neuber genommen und wie rasch sie sich auflöste, wie bereitwillig sogar die Neuber selbst, sobald irgend ihr Vortheil es zu erheischen schien, von ihrer eigenen Reform abstand und die gereinigte Bühne selbst wieder nach Gelegenheit verunreinigte — ich sage: wenn man dies Alles betrachtet, so kann man sich, unbeschadet der sonstigen Verdienste der Frau Neuber, in der That kaum des Verdachtes erwehren, daß es, wie bei Gottsched Eitelkeit und Herrschsucht, so bei ihr zum guten Theil Speculation und finanzielle Berechnung gewesen, als sie sich so bereitwillig auf Gottscheds Vorschläge herbeiließ.

Ich habe dieselben so eben neu und seltsam genannt; der Ausdruck bedarf der Berichtigung. Schon lange vor Gottsched war der Versuch gemacht worden, der deutschen Bühne durch Uebertragung französischer Stücke aufzuhelfen. Ungerechnet die Uebersetzungen Molierischer Stücke, welche, wie Sie Sich entsinnen, die Veltheimsche Truppe gespielt und

Digitized by Google

ſogar auch in Druck gegeben hatte, ſo waren ſchon ſeit 1650 der Cid des Corneille, ſein Polyeuct, Rodogune, Sertorius ꝛc., Racine's Athalie, die Iphigenie, Eſther und andere Meiſterwerke der damaligen franzöſiſchen Bühne übertragen, auch wohl in einzelnen Aufführungen verſuchsweiſe auf die Bretter gebracht worden. Namentlich in den neunziger Jahren hatte ein gewiſſer Breſſand in Braunſchweig ein förmliches Gewerbe daraus gemacht, die franzöſiſchen Tragiker, beſonders Racine zu übertragen. Doch hatte weder die Literatur auf dieſe Ueberſetzungen groß geachtet, noch, wo ſie zur Darſtellung gekommen, hatte das Publikum ihnen großen Geſchmack abgewinnen können: und ſo waren dieſe Verſuche denn glücklich in Vergeſſenheit gerathen. — Ganz anders geſtaltete die Sache ſich jetzt, auf dem neuen Terrain, das ſie gegenwärtig betrat, in Leipzig. Hier gab es zuerſt ein gebildetes, reiches, mit franzöſiſcher Literatur, franzöſiſchen Sitten wohl vertrautes Publikum; es gab eine Univerſität, welche, mehr als an vielen andern Orten, mit der bürgerlichen Geſelligkeit verwachſen war, und daher auch reichlicher, als anderwärts, Kanäle der Bildung und der wiſſenſchaftlichen Kenntniß hinüberleitete in die große Maſſe. Es fand ſich hier ferner eine unternehmungsluſtige kühne Principalin, mit einer Truppe, welche ſchon damals zu den vorzüglicheren in Deutſchland gezählt ward, ja die ſchon damals in einem gewiſſen Kohlhart den erſten bedeutenden Charakter- und Heldenſpieler des deutſchen Theaters beſaß und ſich bald darauf auch an Talenten, wie Schönemann und Koch, bereicherte. Es fanden ſich weiter einflußreiche, vornehme Gönner, die ſelbſt den benachbarten Dresdner Hof ins Intereſſe zogen, dergeſtalt, daß der Neuber zu der erſten Darſtellung eines regelmäßigen Trauerſpieles (es war der Regulus des Pradon: 1728) ſogar Koſtüme geliefert wurden aus der Dresdner Hofgarderobe — eine Empfehlung des Unternehmens, die bei dem großen Haufen, und wohl auch bei manchem der Vornehmern, gewiß nicht wenig ins Gewicht fiel. — Und endlich und vor Allem fand ſich hier ein Mann wie Gottſched: Gottſched, der, zu den Kenntniſſen und dem geläuterten Geſchmacke, welchen er, ſeinen damaligen Zeitgenoſſen gegenüber, in der That beſaß, alſogleich auch all jene Künſte der Clique, jene literariſchen Vetterſchaften

Digitized by Google

und Coterieen in Bewegung setzte, deren er, wie erwähnt, in einem so bedenklichen Grade Meister war, ja die, wenn wir recht berichtet sind, auch noch heutigen Tages bei der Aufführung neuer Stücke nicht selten in Bewegung gesetzt werden — und das nicht in Leipzig allein.

Allein Gottsched that auch noch mehr. Allerdings war, unter dem Zusammenfluß der so eben angedeuteten Umstände, der Erfolg jenes ersten Versuches der günstigste gewesen. Aber ein Stück macht noch kein Repertoire, eine Vorstellung noch keine Bühne. Sollte der gewonnene Sieg wirklich behauptet, sollte der Geschmack des Publikums wirklich auf die Dauer gehoben und die Haupt- und Staatsaction durch regelmäßige Stücke für immer aus dem Felde geschlagen werden: so gehörten dazu zuerst und vor Allem eben Stücke, so mußten erst regelmäßige Trauerspiele geschrieben, so mußte ein neues gereinigtes Repertoire erst geschaffen werden.

Und hier ist es nun, wo man, wenn nichts weiter, so doch wenigstens Gottsched's Fleiß, seine Gewandtheit, seine Thätigkeit, seine unverdrossene Beharrlichkeit wahrhaft bewundern muß. Unterstützt von jenen Handlangern und Freunden, deren er sich stets in der Nähe hielt und unter denen seine eigene Frau oder wie er selbst sie zu nennen beliebte, „seine werthe Gehilfin," Luise Adelgunde Victorie, geb. Culmus, nicht den letzten Platz einnahm, schuf er in der kurzen Zeit von etwa zehn Jahren (1728—1739) eine völlig neue Literatur, ein völlig neues Repertoire, auslangend für die Bedürfnisse der Theaterprincipale, so daß, wer sonst nicht wollte, zum Wenigsten nicht mehr, wie bisher, gezwungen war, zu Staatsactionen und Aehnlichem zu greifen. Großes poetisches Verdienst (es ist wahr) durfte diese neue Gottschedsche Bühne nicht in Anspruch nehmen, nicht einmal den Ruhm großer selbständiger Arbeit, da ohne Vergleich die Mehrzahl der neuen Stücke in Uebersetzungen und Zurichtungen aus dem Französischen bestand. Selbst das berühmteste von ihnen, der eigentliche Matador dieses ganzen Spieles, Gottsched's „sterbender Cato", wiewohl er für ein Original ausgegeben wurde, war doch im Grunde nichts als eine Bearbeitung, halb dem Englischen des Addison, halb dem Franzosen Deschamps entlehnt, im Uebrigen jedoch so zugerichtet und verbrämt mit Gottsched'schen Reimen und Sentenzen,

Digitized by Google

daß er es immerhin für ein selbständiges Werk ausgeben konnte. Auch hatten Gottsched's Gegner gut schreien und beweisen, der Cato sei ein unerträgliches langweiliges, frostiges Ding! Sie hatten ganz Recht, ohne Zweifel: und auch darin hatten sie Recht, daß diese endlosen Iphigenien und Berenicen, diese Brutusse und Alexander, mit denen die Gottsched'sche Clique, in unerhörter Fruchtbarkeit, die Bühne bevölkerte, sammt und sonders langweilige, nüchterne Gesellen wären. Allein was mehr? So war doch der Gegensatz dieser regelmäßigen, vornehmen, gebildeten Tragödie gegen die Unregelmäßigkeit, die Plumpheit und Roheit der bisherigen Stücke so groß, so augenfällig, daß sie schon dadurch eine Art von Interesse erhielten; so gefielen sie doch dem Publikum, so füllten sie doch die Häuser; so erlebte doch dieser höchst elende „Sterbende Cato" nicht allein in wenigen Jahren zehn Auflagen, sondern auch die Darstellungen desselben auf der Bühne, unterstützt durch das vortreffliche Spiel Kohlhart's, sowie späterhin Koch's, welche die Titelrolle gaben, machten solchen Effect und fanden so lebhaften Beifall, daß sie lange Zeit wiederholt werden konnten, ja daß Gottsched selbst mit einigem Grund von der Aufführung dieses seines Cato die Wiederherstellung (wie er es nannte) der deutschen Bühne datiren durfte. —

Dessen ungeachtet war der Sieg noch immer nicht vollständig. Es war immer nur erst die eine Hälfte des deutschen Theaters, die er gereinigt, es war nur das Trauerspiel, das er rectificirt, nur die Haupt- und Staatsactionen, die er verdrängt hatte. Noch blieben zwei andere drohende Feinde: das improvisirte Possenspiel und die Oper.

Allein dieselben Franzosen, die ihm einen Corneille, einen Racine, einen Pradon ꝛc. geliefert, lieferten ihm jetzt in Destouches, de la Chaussee, St. Evremont, Dufreny ꝛc. auch das Vorbild regelmäßiger Komödien; dieselben Freunde und Gehilfen, die ihm bei Erschaffung eines neuen tragischen Repertoire's so treulich, mit unermüdlicher Feder, beigestanden hatten, halfen ihm jetzt ebenfalls der regelmäßigen Tragödie ein regelmäßiges Lustspiel an die Seite setzen.

Sogar er war in dieser Sphäre noch glücklicher als im Trauerspiel, insofern er nämlich hier nicht genöthigt war, ausschließlich von

Digitized by Google

den Franzosen zu entlehnen: sondern aus dem Norden, aus verwandtem germanischem Stamme, aus Dänemark kam ihm im Fache des Lustspiels eine so seltne wie wirksame Allianz, die Allianz eines wahrhaften dramatischen Talentes, eines wahrhaften komischen Genius: Holbergs.

Ich muß, weil es uns zu weit von dem vorgesetzten Thema abführen würde, leider darauf Verzicht leisten, hier in eine nähere Charakteristik dieses vortrefflichen Dichters sowie der Stellung, welche er in der komischen Literatur wie in der Entwicklung des Lustspiels überhaupt einnimmt, einzugehen. Nur auf einige Punkte will ich Ihre Aufmerksamkeit lenken. Zuerst daß, während jene französischen Lustspieldichter, die ich Ihnen so eben nannte, ihre Stoffe ohne Ausnahme aus der höheren Umgangswelt, der Modewelt des französischen Lebens entlehnten, einer Sphäre also, der es nicht allein in sich selbst an innerer Wahrheit, innerem Leben gebrach, sondern die namentlich auch für unser deutsches Publikum nur eine sehr beschränkte Wahrheit, eine sehr theilweise, sehr untergeordnete Bedeutung hatte: so dagegen beschränkt Holberg in seinen Stücken sich durchgängig auf den Bürger- und Bauerstand — einen Stand, der, nicht zu rechnen seine innere Tüchtigkeit, sein kernhaftes und stämmiges Wesen, sich überdies in Dänemark ziemlich in denselben Verhältnissen befand, dieselbe Bildung hatte, von denselben Ansichten, Leidenschaften, Wünschen und Thorheiten beherrscht wurde, wie in Deutschland. Während alle jene französischen Stücke der großen Menge, dem eigentlichen deutschen Publikum immer etwas Fremdes, Unverständliches, Unwahres behalten mußten: so hingegen aus der Holberg'schen Komödie heimelte uns die ursprüngliche germanische Verwandtschaft, die ähnliche Grundlage der Verhältnisse, der gleiche Grad der Bildung vertraulich, wohlthuend an. — Und ferner das französische Lustspiel setzte seinen Reiz großentheils in die Form, in die Gewandtheit der Sprache, den glänzenden Dialog, die zierlichen Witze und Wortspiele: Eigenschaften Alles, von denen die beste Hälfte, und noch weit mehr als sie, in der deutschen Uebertragung, in einer Sprache, wie die Gottsched'sche, nothwendig verloren gehen mußte. Die Holberg'sche Komik dagegen stützt sich auf zwei viel consistentere, viel wirksamere Factoren: auf Charaktere und Situationen, als die wahren Factoren

Digitized by Google

aller Komik, ja aller poetiſchen, inſonderheit dramatiſchen Wirkung überhaupt. Es iſt ein Unterſchied wie zwiſchen einem Gemälde und einer Statue. Der Schmelz der Farben, wie lieblich er ſei, muß endlich dennoch verbleichen, die Schönheit der plaſtiſchen Form dagegen bleibt ewig und unvergänglich, ſo lange ein Stück dieſes Marmors, eine Trümmer dieſes Erzes noch vorhanden. Denn auch aus den Trümmern ſelbſt werden noch immer einzelne Spuren, einzelne Ahnungen des Geſammtwerks und ſeiner Schönheit uns anſprechen. — So nun auch die Wirkung der Holberg'ſchen Komödie, da ſie nicht auf den vergänglichen Reizen des Dialogs, vielmehr auf den ſoliden, derben Grundpfeilern der Charakteriſtik und der komiſchen Situation beruhte, mußte dieſelbe auch dem deutſchen Publikum gegenüber und auch in den oft ungeſchickten, oft fehlerhaften deutſchen Bearbeitungen nichts deſto weniger ungeſchwächt bleiben. Und dies hat ſie im reichſten Maße gethan; in reichſtem Maße und eine lange Reihe von Jahren hindurch iſt die Holberg'ſche Komödie das Entzücken unſrer Theaterbeſucher, zugleich auch eine würdige und fruchtbare Schule unſrer größten und vorzüglichſten Schauſpieler, eines Eckhof, Schröder u. ſ. w. geweſen. Ja es iſt nicht zu viel geſagt, wenn ich behaupte, daß, was die Ausbildung des deutſchen Luſtſpiels während des achtzehnten Jahrhunderts, die bürgerliche Komödie der Krüger, Löwen, Romanus, Stephanie, Bretzner, Großmann ꝛc. bis hinunter auf Kotzebue, der eine große Menge Holberg'ſcher Stoffe und Motive verarbeitet hat und mit dem dann bekanntlich die Reihe unſrer eigentlichen Luſtſpieldichter fürs Erſte ein Ende nimmt — es iſt, ſage ich, nicht zu viel behauptet, daß, was dieſe Entwicklung des deutſchen Luſtſpiels angeht, kein deutſcher Dichter jemals den Einfluß und die Wirkſamkeit gehabt hat, wie der Däne Holberg.

Mit dieſen Alliirten nun alſo, Franzoſen und Dänen, wie auch allmälig durch einige ſchwache Originalverſuche jüngerer Dichter, auf die ich an einer anderen Stelle zurückkommen werde, unterſtützt, unternahm Gottſched auch die Wiederherſtellung des deutſchen Luſtſpiels. Die bereits früher erwähnte feierliche Verbrennung des Harlekin auf der Neuber'ſchen Bühne zu Leipzig, im Jahre 1737, bildet für das deutſche

Digitized by Google

Luſtſpiel einen ähnlichen Wendepunkt, wie die Aufführung des Regulus oder des Cato für das Trauerſpiel.

Man hat auch über dieſen Schritt Gottſcheds ein großes Geſchrei erhoben und in der gänzlichen Vertreibung der komiſchen Perſon, die er veranlaßte, einen neuen Beweis ſeiner platten, poeſieloſen Sinnesweiſe zu erkennen gemeint. Beſonders in der jüngſten romantiſirenden Epoche unſrer Literatur, wo man vor allem Altererbten, Althergebrachten einen tiefen Reſpect zu haben behauptete, fehlte nicht viel, daß man dem armen Gottſched nicht nachträglich noch ein Verbrechen gegen die Majeſtät des deutſchen Geiſtes gemacht, daraus, daß er den Hanswurſt hat verbrennen laſſen. Selbſt noch heutzutage, von den mildeſten Beurtheilern ſelbſt hört man die Meinung äußern, als ob Gottſched dabei doch zum Wenigſten etwas zu raſch, etwas zu voreilig gehandelt und, ſo zu ſagen, das Kind mit dem Bade verſchüttet habe. Ich geſtehe, dieſe Anſicht nicht theilen zu können. Vielmehr mit Beziehung auf dasjenige, was ich Ihnen zu Anfang meines neulichen Vortrages über die Entſtehung und innerliche Bedeutung dieſer komiſchen Maske mitgetheilt habe, erblicke ich in dieſer Vertreibung des Harlekin von der deutſchen Bühne einen nothwendigen geſchichtlichen Fortſchritt, ſowie einen wiederholten Beweis für jenen Inſtinkt des Richtigen und Zeitgemäßen, welchen Gottſched, innerhalb gewiſſer Grenzen, beſaß.

Die deutſche Nation war im Begriff aus ihrem Winterſchlafe zu erwachen; die Literatur ſollte wieder werden, wozu ſie eigentlich beſtimmt iſt, ein voller Ausdruck urſprünglichen, nationalen Lebens; das volksthümliche Bewußtſein ſollte, mit Einem Worte, nicht mehr draußen ſtehn in der Maske des Narren, es ſollte die Handlung nicht bloß zuſchauend, mit Späßen und Witzworten, begleiten: ſondern ſelbſt mitagiren ſollte es als handelnde Perſon, ja Hauptperſon des Drama; aus der Pritſche des Harlekin ſollte ein Schwert, ein glänzendes, ſiegreiches, aus dem Narren ein Held, ein König werden! Natürlich, daß ſich dieſer Vorgang auch auf der Bühne, in der Komödie ſelbſt wiederſpiegeln mußte. Auch die Komödie arbeitete wieder hin auf eine einige, in ſich abgeſchloſſene, künſtleriſche Handlung, auf erfüllte, wirkliche Charaktere, auf lebendige, volksthümliche Intereſſen. Was hätte da noch der Hans-

Digitized by Google

wurſt geſollt, dieſe fertige, fixe Maske, die aber als ſolche wohl einer gelegentlichen Erweiterung, einer zufälligen, nebenſächlichen Aenderung, aber keiner wirklichen Entwicklung, keiner wahrhaften Fortbildung fähig war?! — Vielmehr, wie im Uebergange aus der antiken in die moderne Welt die komiſchen Charaktere zu komiſchen Masken, das heißt alſo eben zum Hanswurſt, verknöchert waren: ſo umgekehrt jetzt, wo wir im Begriffe ſtanden, ein neues, veredeltes Alterthum wiederum aus uns heraus zu gebären, mußte auch die komiſche Maske ſich wieder auflöſen in lebendige komiſche Charaktere; die bunte Jacke des Harlekin mußte ſich auflöſen in ihre urſprünglichen Flicken und Läppchen und ein jedes von ihnen, wie durch zauberhafte Berührung, aufwachſen zu einem eigenen, ſelbſtändigen Ganzen.

Zwar es iſt zuzugeben: der erſte Anwuchs iſt ziemlich mißrathen; ſie waren herzlich langweilig und unbedeutend, und ſind es noch, dieſe ſtereotypen komiſchen Alten, leichtfertigen Liebhaber, geprellten Eiferſüchtigen, verſchmitzten Kammermädchen, tölpelhaften Bedienten, welche uns den vertriebenen Hanswurſt erſetzt haben und bis zur Stunde erſetzen ſollen. Aber auch hier, mein' ich, dürfen wir von der Zukunft hoffen. Es war auch nicht das Athen der Könige, es war im Zeitalter des Perikles, in der glänzendſten Epoche der Republik, wo die attiſche Komödie ihr bezauberndes Spiel entfaltete. Vielleicht denn, daß auch uns dereinſt eine Sonne der Freiheit aufgeht, welche, mit anderem Guten, auch die Blüthe der Komik für uns reifen wird! —

Im Uebrigen darf auch nicht verſchwiegen werden, daß die Gottſched'ſche Vertreibung des Hanswurſt gar nicht ſo ernſthaft ausging, wie ſie gemeint war. Es war eine Ausweiſung, aber nur auf dem Papier; in der That blieb der luſtige Burſche, theils unter eigenem, theils unter fremdem Namen, noch immer im Beſitz der Bretter. Das unregelmäßige Trauerſpiel, die Haupt- und Staatsaction war es Gottſched gelungen, völlig aus dem Felde zu ſchlagen; über das unregelmäßige Luſtſpiel, die improviſirte Komödie war ſein Sieg bei Weitem nicht ſo vollſtändig. Der Grund davon, wenn wir dem Bericht einſichtsvoller und kunſtſinniger Zeitgenoſſen trauen wollen, lag nicht etwa in der Hartnäckigkeit der Principale oder dem verderbten Geſchmack

Digitized by Google

des Publikums: sondern vielmehr in dem eigenthümlichen Zauber, der trunkenen Lust, der wahrhaft bacchischen Begeisterung, welche sich nicht selten eben in dieser improvisirten Komödie entwickelte, insbesondere seitdem mit der literarischen Regeneration der Bühne auch die Schauspieler sich regenerirt und eine Menge glücklichster Talente die Bretter beschritten hatten. Weit entfernt daher, daß, die improvisirte Komödie durch die Gottsched'sche Reform ausgerottet worden wäre, scheint sie vielmehr erst seitdem zu ihrer rechten Blüthe gelangt zu sein, indem sich jetzt erst Schauspieler fanden von der Bildung, dem Witz, der künstlerischen Vollendung, welche nöthig waren, um diese flüchtigen Gebilde des Augenblicks in ihrer eigenthümlichen, prägnanten Schärfe und Lebendigkeit hervorzuzaubern; unter den Händen der Stümper unerträglich, ein Wechselbalg von Gemeinheit und Rohheit wurde sie unter den Händen der Meister, eines Eckhof, Schröder u. s. w. was Meister allzeit schaffen: ein Meisterwerk. Wenn die improvisirte Komödie nichts desto weniger nach wenigen Decennien, in den siebziger oder spätestens den achtziger Jahren, überall in Deutschland zu Grabe geht, so haben wir auch darin nicht etwa eine verspätete Nachwirkung Gottsched'scher Purificationsbemühungen zu erblicken. Vielmehr möchte ich diese Erscheinung aus dem specifischen Kunstcharakter erklären (Kunst hier als Gegensatz des Volksthümlichen), welchen unsere Bühne sehr bald annahm, sowie aus dem gelockerten Verhältniß, der vornehm fremdartigen Kühle, welche in Folge dessen zwischen Publikum und Schauspieler eintrat und die den Rückschritt unserer Bühne so wesentlich beschleunigte. Ja es scheint mir nicht unwahrscheinlich, daß, mit einer künftig zu erhoffenden, zweiten Regeneration unserer Bühne, einem erneuten, wahrhaften dramatischen Leben, auch die improvisirte Komödie wieder erwachen wird: ohne Zweifel dann auch sie in noch vollendeterer, höherer Weise. —

Endlich der dritte Gegner: die Oper. Es ist schon neulich die Rede davon gewesen, mit welcher überraschenden Schnelligkeit, getragen von der Schauluſt der Menge, diese neue Gattung sich durch Deutschland verbreitet hatte und wie namentlich die reichen Handelsstädte, Leipzig, Nürnberg, Hamburg ꝛc. einen gewissen Stolz darin setzten, dies Kind

Digitized by Google

höfischer Prachtliebe, fürstlicher Verschwendung bei sich zu noch größerer Pracht, noch größerer Ueppigkeit auszubilden. Besonders am letztgenannten Orte, in Hamburg, erreichte die Oper eine außerordentliche Blüthe. Nicht als ob die Hamburger so vorzügliche Sänger, so außerordentliche Componisten gehabt hätten, wiewohl unter letztern ein Reinhard Keyser, ein Karl Heinrich Grünewald, ja selbst Händel, der große, unsterbliche Händel, genannt werden. Allein die Musik (so parador dies auch klingen mag) spielte damals in der Oper überhaupt nur eine Nebenrolle, es waren besten Falls Concertstücke, einzelne musikalische Piecen, willkürlich aneinandergereiht, ohne eine Ahnung jener inneren Einheit, jener dramatischen Lebendigkeit, welche zuerst durch Gluck, diesen Dichter in Tönen, hervorgerufen ward; es war eine eklektische, keine dramatische, eine decorative, keine Opernmusik. Dagegen worauf das Uebergewicht der Hamburger Oper sich gründete, das war erstlich die außerordentliche Menge poetischer Kräfte, die sich in Hamburg der Verfertigung der Operntexte zuwandte. Keine andere Stadt brachte so zahlreiche, so neue Opern, wie Hamburg, weil nirgend anders diese Menge von Federn bereit war, jeden beliebigen Stoff sofort in einen Operntext zu verwandeln. Dieser anscheinend so untergeordnete, so beiläufige Zweig der Literatur wurde in Hamburg ordentlich gewerbmäßig betrieben und in den Rang einer eigenen selbständigen Literatur erhoben; wenig hamburgische Dichter möchte es in dieser Periode geben (und es gab damals der Dichter viele in Hamburg, der bürgerliche Reichthum der Stadt culminirte in einer lebhaften literarischen Bildung, einer eifrigen Pflege der Künste) — wenig hamburgische Dichter möchte es in dieser Zeit geben, die nicht eine — aber was will eine sagen?! die nicht Dutzende, Hunderte von Operntexten geschrieben.

Das Zweite sodann, wiewohl in der That das Erste und Hauptsächlichste, war das hamburger Geld. Die Stadt war die reichste, ihr Opernhaus das prächtigste in Deutschland. Es wird ihm nachgerühmt, die künstlichsten Maschinerien, die herrlichsten Decorationen gehabt zu haben. Neun und dreißigmal konnte es die Seitenscenen, etliche hundertmal die Mittelvorstellungen verändern; die Versenkungen, die Flugwerke, die Strickleitungen leisteten das Unglaubliche; Pferde, Kameele,

Digitized by Google

Eſel zogen in ganzen Schaaren über die Bühne; funfzig Thaler per Oper war der Satz für den Komponiſten, und für die Ausſtattung war regelmäßig das Fünffache ausgeworfen —: ganz das gleiche Verhältniß alſo, wie heute, wo es auch ganz gewöhnlich iſt, daß der neue Seidenrock, den die Intendanz der erſten Heldin bewilligt, gerade das Doppelte koſtet von dem, was dieſelbe Intendanz dem Dichter, dem Komponiſten als Almoſen hinwirft, ja wo nicht ſelten die Ausſtattung Einer Oper, Eines Ballets mehr koſtet, als alle deutſchen Dichter zuſammen von allen deutſchen Bühnen jemals bezogen haben!

Allein es iſt das Eigenthümliche derartiger Reize, daß ſie ſich im Genuſſe ſelbſt abſtumpfen. Die Pracht der Oper, wie groß ſie war, ſollte ſie doch noch immer größer, das Ueberraſchende noch immer überraſchender, das Neue noch immer neuer ſein. Den chriſtlichen Himmel und den heidniſchen Olymp, Griechen und Römer, Perſer und Mongolen, man hatte es Alles gehabt, man hatte ſich an Allem ſatt und überſatt geſehen. Schon, um nur etwas Neues, etwas noch nicht Dageweſenes zu haben, griff man zu den gemeinſten, trivialſten Stoffen, den alltäglichſten, derbſten Figuren. Dieſe Bühne, auf der ſo eben noch Gott Vater und Sohn, Ulyſſes und Nebukadnezar, Semiramis und Octavia in feierlichem Zuge, trillernd, vorübergeſchritten waren, verſchmähte es nicht, zur Abwechſlung auch einmal Pferdemärkte und Schlachtfeſte, Ochſenhändler und Fiſchweiber, ſingende Nachtwächter und ſolfeggirende Hausknechte vorzuführen; die gemeinſten Späße, die gröbſten Zoten, die einfältigſten Hanswurſtſtreiche, die nur jemals das Publikum der Hellerbude in wieherndes Gelächter verſetzt, ſie wurden nicht zu ſchlecht befunden, auf Noten geſetzt, je nach Gelegenheit, auch das feine, das gebildete Publikum der Opernhäuſer anmuthig zu zerſtreuen.

Um es alſo kurz zu ſagen: die Oper, in ihrer damaligen übertriebenen, nur auf den gröbſten Sinnenreiz berechneten Geſtalt, ging an ſich ſelbſt und ihrem eigenen Ueberreiz zu Grunde. Es war ein todter, wenigſtens ein abſcheidender, ein ſelbſtmörderiſcher Feind, gegen welchen Gottſched ſeine Angriffe richtete; es war unnöthige Mühe, die er ſich gab, indem er aus der Theorie der Dichtkunſt bewies und mit gelehrten

Digitized by Google

Gründen erhärtete, die Oper ſei der Gipfel menſchlichen Aberwitzes und nur ein Toller könne Geſchmack daran finden; es war endlich übertriebene Sorgfalt, daß er, um das Publikum für die von ihm verfehmte Oper einigermaßen zu entſchädigen, das Zwittergeſchlecht der Sing- und Schäferſpiele, gleichſam homöopathiſche Opern, Opern in usum delphini, auf ſeiner gereinigten Bühne zuließ — und auch ſie nicht ohne Widerſtreben. Die Oper, wie geſagt, ſtarb an ſich ſelber hin: und Gottſched, nachdem er mit ſichtlicher Freude, in boshaften Bülletins, den immer ſchwächer und ſchwächeren Zuſtand des Patienten gleichſam annoncirt, hatte bald darauf, im Jahre 1741, die Genugthuung, anzeigen zu können: daß in dieſem Jahre die letzte deutſche Oper gegeben worden ſei. —

So hatte Gottſched denn alſo wirklich ſeinen Zweck erreicht. Verſchwunden war die Staatsaction, zu Grabe getragen die Oper, und ſelbſt der Hanswurſt hatte ſein Kleid wenigſtens ändern und eine etwas ehrbarere Miene annehmen müſſen. Unſere Bühne war regelmäßig geworden, erſtaunlich regelmäßig; die Schauſpieler hatten gelernt, Alexandriner zu ſprechen und ſich mit Anſtand und Würde zu bewegen; das Publikum ſelbſt war von der überladenen Tafel der Opern und Staatsactionen zu einer wohlthätigen Einfachheit, ja Nüchternheit zurückgekehrt.

Und doch nur wohlthätig als Uebergang! Schon erhob ſich der deutſche Genius zu neuen, weiteren Flügen, das Feld, das Gottſched von überwucherndem Unkraut gereinigt hatte, ſchon ſollte es eigne, köſtliche Früchte der Dichtung tragen. — Die franzöſiſche Regelmäßigkeit war außerordentlich viel geweſen, im Vergleich zu jenen Ungeheuern von Formloſigkeit und Ungeſchmack, welche ſie verdrängt hatte; ſie war nichts, und weniger als nichts, im Hinblick auf das, was unſere Dichtung werden ſollte. Einer abſtracten Formloſigkeit gegenüber war die abſtracte Form, als Schule und Bildungsmittel, vollkommen berechtigt geweſen: jetzt dagegen, wo Form und Inhalt, Innerlichkeit und Aeußerlichkeit ſich aufs Neue durchdringen und verſöhnen ſollten, brauchten wir andere Führer und andere Muſter, als Gottſched und die er gepredigt hatte, die Franzoſen.

Dies waren Leſſing, Shakeſpeare und die Griechen.

Digitized by Google

Anmerkungen.

Zu pag. 105: in der Poesie selbst war Günther aufgetreten. Geb. 1695, gest. 1723. Vgl. über ihn namentlich das überaus günstige, anerkennende Urtheil Goethe's in Dichtung und Wahrheit, II, p. 81: sämmtl. Werke Bd. XXV. der kleinen Ausgabe: ein Urtheil, dessen Wahrheit und vollständigste Giltigkeit der Verf. dieses Werkes im Götting. Dichterbd. p. 56—65 versucht hat, gegen Gervinus herbe und mißgünstige Beurtheilung Günthers (III, 517 fgg.) des Näheren zu erweisen. — Auch Günther hat sich im Dramatischen versucht: „die von Theodosio bereute und von der Schul-Jugend vor Schweidnitz den 24. Sept. A. 1715 vorgestellte Eifersucht" —: ein Schulstück von einem Schüler, also schlecht genug.

Zu pag. 106: Christian Weise. Geb. 1646, st. 1708. Vgl. über seine Dramen besonders Gervinus III, 475, sowie über seine Romane und „politischen" Schriften ebendas. 412 fgg. — Wir haben es hier natürlich nur mit den ersteren zu thun: und wird die Wichtigkeit der von ihm vertretenen Reaction gegen die Lohensteinsche Schule, sowie überhaupt die eigenthümliche und einflußreiche Stellung des Mannes ein längeres Verweilen bei ihm, hoffe ich, entschuldigen. — Was zunächst die Zahl und Titel seiner Stücke betrifft, so würde ein namentliches Verzeichniß derselben unsre Leser allerdings ermüden, indem es ihrer nicht weniger als dreißig und etliche sind: und begnüge ich mich deshalb auf Gottsched im Nöth. Vorr., das letzte Register, zu verweisen. — Dagegen über Tendenz und Absicht seiner Stücke, wollen wir ihn selbst, in einigen Auszügen aus der Vorrede zu: „Christian Weisen's Lust und Nutz der Spielenden Jugend," Dresden und Leipzig 1690, sich des Näheren aussprechen lassen: „In regard meiner Profession ist mirs keine Schande, wenn die Leute sprechen, ich könne Comoedien machen. Denn sie geben mir ein Zeugniß, daß ich mich in den Stylum, in den Unterscheid der Gemüther, in die Affecten, und in die politische Oratorie finden kan, hingegen werde ich keinen Schimpff verdienen, wenn ich sage, daß mich meine inclination nicht antreibe mit dem agiren selbst viel Wesens zu machen. In Weissenfels war ich Professor Poëseos, da hätte mir solches vor andern wohl angestanden; Ich war zugleich Professor Politices, da hätten mich allerhand politische Begebenheiten darzu antreiben sollen.... Allein ich kunte mich nicht darzu bereden lassen. Warum? Ich hatte keine inclination darzu, daß ich mich also bemühen, und was andres darbey unterlassen solte.... Nach der Zeit bin ich von GOtt an einen Ort beruffen worden, da man von hundert Jahren her die Jugend mit Comoedien auffgemuntert hat, und da wol vor diesem dem Rectori gleichsam ein defect gezogen worden, wenn er sich zu solchen exercitiis etwas beschwert hat befinden wollen. Also habe ich der Gewohnheit nach gelebet, und weil sich fremde Stücke mehrentheils weder auff den Ort, noch auff die Personen, am allerwenigsten auff die gute intention zu

Digitized by Google

ſchicken pflegen: So habe ich die unvergleichliche Gedult über mich genommen, bey geſuchten Neben-Stunden, ohne den geringſten Abgang meiner ordinair- und extraordinair-Arbeit alle Jahr 3 Spiele meinem Amanuensi in die Feder zu dictiren. Damit vermeinte ich ſo viel zu erhalten, daß mir nichts wenigers als die Unwiſſenheit dürffte vorgeworffen werden, wenn ich etwan wegen des Alters, wegen einfallender Schwachheit, oder aus andern Urſachen das Theatrum möchte feyern laſſen. Weil es auch eingeführet iſt, daß man drey Tage nach einander was neues hat ſehen wollen. So machte ich bald im Anfange die Eintheilung, daß erſtlich etwas Geiſtliches aus der Bibel, darnach was Politiſches aus einer curiöſen Hiſtorie, letzlich ein freyes Gedichte, und in ſolchen allerhand nachdenkliche Moralia die Zuſchauer bey dem Appetit erhalten möchten."

Ueber den ſchon in der vierten Vorleſung berührten Mißſtand, der aus der großen Anzahl der Schüler, mithin auch der Acteurs für den inneren Bau der Stücke ſelbſt hervorging, macht Weiſe ſelbſt folgende Geſtändniſſe: „Ich muſte bey dieſen Spielen gar zu viel Perſonen accommodiren, welche mehrentheils was rechts wolten zu agiren haben. Und wenn man auch den Zweck des gantzen Werckes betrachten will, ſo gehöret wol einer von der Jugend ſo nahe darzu als der andere. Ja es müſten auch kleine Knaben mit guter Manier eingemiſchet werden, daß ſie bey rechter Zeit ſich zu einer anſtändigen Hardiesse bequemen lernten. Inmittelſt kunte ich nicht davor, wenn der Invention einige Gewalt geſchehen muſte. Das iſt, die Perſonen, welche nach Anleitung der Hiſtorie ſolten auff dem Platze ſein, die muſten darvon bleiben, damit die andern was zu reden bekamen. Und alſo lieffen viele Intriguen, viel Affecten, viel luſtige Händel mit unter, welche ſonſt zurücke blieben wären, wenn man die Perſonen nach dem Spiele und nicht das Spiel nach den Perſonen hätte richten dürffen. Hiermit war mein gröſtes Kunſtſtücke, daß ich die Kunſt verbergen, und das gantze Gebäude gleichſam auff einem irregulairen Platz aufführen kunte. Recht dieſem merckte ich wohl, daß die Stücke, welche bey nahe hundert Perſonen bedurfften, anders wo nicht ſo leicht würden anzubringen ſeyn. Denn geſetzt, der Coetus möchte an vielen Orten eben ſo ſtarck ſein: So giebt es doch nicht alſo fort Leute, die ſich punctuel zu dieſer oder jener Parthey ſchicken. Und ich wuſte ſelber nicht, ob ich ein Stücke, daß ich mit gewiſſen Leuten wohl auffgeführet hätte, wenig Zeit darnach zu wege bringen würde, wenn die Haubt-Perſonen entweder weggezogen, oder die Weibsbilder um ihren Discant kommen wären. Denn in den meiſten Dingen ſahe ich auff der Leute Naturel welche die Perſon haben ſolten. Waren ſie munter oder ſchläfferich, trotzig oder furchtſam, luſtig oder melancholiſch, ſo accommodirte ich die Reden auff ſolche Minen, und auff einen ſolchen Accent, daß ſie nothwendig ihre Sachen wohl agiren muſten. Und wer dieſes in acht nehmen wil, der mag die ſchlechteſten Kerlen auff die Bühne bringen, wenn ſie nach ihren Naturel zu reden haben, wird es propre und geſchickt heraus kommen, wie ein Capellmeiſter ſeine Stücke wohl anbringet, wenn er den Ambitum, die Manier, auch die Stärcke und die Schwäche ſeiner Vocaliſten zuvor judiciren lernet."

Ferner über ſeine Bühnenſprache, ebendaſelbſt: „Ferner habe ich etwas gemercket, warum ſich meine Comoedien nicht ſo gut im Buche leſen, als auff der Bühne praesentiren laſſen. Denn es ſind viel Perſonen, welche nicht den hochdeutſchen accent, wie er im Buche ſtehet, behalten dürffen, ſondern ſie

Digitized by Google

müſſen ſich nach dem Dialecto richten, der bey uns auch unter galanten Leuten in acht genommen wird. Wo ſie das nicht thun, ſo kommen die meiſten Sprüchwörter und andere ſcharfſinnige Reden gar todt und gezwungen heraus. Es iſt bekand, daß man insgemein dafür hält, die Niederſächſiſchen Poſſen-Spiele praesentiren ſich beſſer als die Hochdeutſchen. Und wer die Urſache wiſſen wil, der mag nur dieſes bedencken. Die Nieder-Sachſen bleiben bey ihrer familiaeren pronunciation, damit iſt alles lebendig und naturell: hingegen die Hochdeutſchen reden offt, als wenn ſie Worte aus der Poſtille leſen ſolten, damit werden dem Auctori die beſten Inventiones verdorben. Soll das Sprüchwort wahr bleiben: Comoedia est vitae humanae speculum, ſo muß die Rede gewißlich dem Menſchlichen Leben ähnlich ſeyn. Ein Cavallier, ein fürnehmes Frauenzimmer, ein liederlicher Kerl, ein gemeiner Mann, ein Bauer, ein Jude muß den accent führen, wie er im gemeinen Leben angetroffen wird. Bloß bey Fürſtlichen Perſonen, laſſet man das gezwungene Hochdeutſche passiren. Denn die meiſten Zuſchauer ſind nicht viel darbey geweſen, wo Fürſten und Herren zu reden pflegen, und alſo hilfft die fremde pronunciation darzu, daß ſie ſich was ungemeines darbey einbilden. Und derohalben wer ſich die Mühe nehmen kan, die Perſonen nach dem Dialecto wohl abzurichten, der wird mit ſeiner hochdeutſchen Action den Plattdeutſchen gar wol die Wage halten."

Endlich über die Art und Weiſe, wie er die komiſche Perſon, den Pickelhäring, einführt: „Wil man auch wiſſen, was der Pickelhering oder ſonſt die luſtige Perſon, ſie mag heiſſen wie ſie wil, zu bedeuten hat, da doch im gemeinen Leben ſolche Leute niemals mitunter lauffen: So meinen zwar etliche, man könne die Perſon nicht entrathen, alldieweil die Austeritaet der Action vornemlich in Tragoedien damit müſſe temperiret werden. Allein, wenn es ſonſt kein ander Abſehn hätte, ſo wolte ich was hohes verwetten, die Zuſchauer allemahl bey guter Luſt zu erhalten, und doch darbey keinen Narren zu gebrauchen. Immittelſt, weil es bey allen Nationen gleichwol auffkommen iſt, daß eine ſolche Perſon nothwendig darzu genommen wird, weil auch im Terentio und im Plauto die leichtfertigen Knechte nichts anders geweſen ſind, als leibhafftige Pickelheringe; geſtalt ich mich beſinne, wie des Plauti Amphitruo an einem fürnehmen Orte praesentiret ward, da war Sosia Pickelhering, und da Mercurius ſeine Geſtalt annahm, ſo kam ein Pickelhering über den andern, welches die Action ſehr luſtig und admirable machte: So muß ich die Perſon aus einem beſſern Fundamente herausſuchen, welches vielleicht manche Comoedianten ſelber nicht verſtehn. Die Sache beruhet auff einer alſo genannten Prosopopoeia. Denn ein jedweder Menſch iſt ſo geſinnet, daß er über anderer Leute Verrichtungen ſich verwundert, und wo nicht öffentlich, dennoch im Hertzen eine kleine Satyram darüber macht. Abſonderlich wenn etliche Perſonen auf dem Theatro vorgeſtellet werden, ſo geſchieht es darum, daß die Zuſchauer ſich darbey verwundern und von der Sache ſelbſt ernſthafft oder höhniſch raisonniren ſollen. Damit nun den Leuten in ſolcher Verwunderung gleichſam eine Secunde gegeben werde, ſo wird eine Perſon darzu genommen, welche gleichſam die Stelle der allgemeinen Satyriſchen Inclination vertreten muß. Alſo trifft es ſich unterweilen, daß eine ſolche Perſon mitten in der Kurtzweil die klügſten Sachen vorbringt. Und die Leute welche mir helffen müſſen, wenn ich dergleichen Sachen dictire, die werden es bezeugen, daß mir keine Scene ſo ſchwer und

Digitized by Google

mühſam vorkömmt, als wenn ich einen luſtigen und Satyriſchen Kerl mit guter Manier ſol reden laſſen."

Sodann einige Proben ſeiner Stücke ſelbſt. Und zwar zuerſt aus dem „Keuſchen Joſeph," die Scene mit Potiphar's Frau: eine Scene, die bekanntlich für die bildende Kunſt des XVI. und XVII. Jahrhunderts einen Lieblingsgegenſtand gebildet hatte und die es daher nicht ohne Intereſſe ſein wird auch einmal in der dichteriſchen Behandlung eines Poeten, eines Schulpoeten, von Ende des letztgenannten Jahrhunderts zu erblicken. Vorher indeſſen, um dem Leſer einen Begriff zu geben von dieſer wahrhaft erfinderiſchen Elaſticität, mit welcher Weiſe ſeine Stoffe auszudehnen und auf dieſe Weiſe ſeine zahlreichen Acteurs gehörig zur Anwendung zu bringen verſtand, wollen wir das Perſonenverzeichniß des gedachten Stückes mittheilen.

Perſonen des Spieles.

Gabriel, Raphael, Uriel } Engel.
Chor der Engel.
Pharao König in Egypten.
Niobe deſſen Gemahlin.
Arsinoë, Ostracine } Königliche Princeßinnen.
Canopus Königlicher junger Printz.
Mamylos, Sparthaeos } Arabiſche Printzen.
Thinaeos ein Egyptiſcher Printz.
Serza, Tzaga, Gabra, Nisa } Mohriſche Geſandten.
JOSEPH.
Asnath deſſen Liebſte.
Potiphar Oberhoffmeiſter.
Seres deſſen Gemahlin.
Sesostris der Seres Bruder.
On der Asnath Bruder.
Thmosis der Ober-Schencke.
Sethosis der Ober-Küchenmeiſter.
Amersis der Haubtmann auf dem Caſtell.
Manethon der obriſte Wahrſager.
Tanis des Printzen Lehrmeiſter.
Pithon, Sur } andere Wahrſager.
Armais, Merdes, Bubastus } Hoffjunckern.
Sabazes, Raëmses } Egyptiſche Bürger.
Misphris der Zuchtmeiſter.
Pus, Cis } Zuchtknechte.
Dama, Masa, Kedma, Thema, Sua } Gefangene im Zucht-Hauſe.
No ein luſtiger Diener.
Metacompse ein luſtiges Cammer-Mägdgen, endlich ſeine Liebſte.
Chor der Wahrſager.
Chor der Gefangenen.

Nun die erwähnte Scene:

Anderer Handlung
Sechſter Aufzug.
Seres. Joseph.

Joseph. Ihre Gnaden.

Ser. (Stehet auff) Seyd Ihr ſchon wieder kommen.

Jos. Der heutige Tag locket alles Volck anders wohin, ſo wil ich mir unterdeſſen etwas im Hauſe zu thun machen. Daß ich aber ſo kühne bin, und

Digitized by Google

gleich bey Ihre Gnaden einſpreche, ſolches hat mein Patron befohlen, der bittet nochmahls, ſie wolle doch ſo gütig ſeyn und nach Hoffe kommen.

Ser. Ich habe ſchon ſagen laſſen, daß ſie nicht warten dürffen.

Jos. Es war Ihm leid, daß ihre Gnaden ſich mit einer Unpäßligkeit entſchuldigten, und wenn es der König ſelbſt nicht verhindert hätte, ſo würde er ſchon im Hauſe ſeyn

Ser. Er hätte mir doch nicht helffen können.

Jos. Inmittelſt will ich Anſtalt machen, daß ein Medicus geholet wird.

Ser. Ach was ſoll ein Medicus. Ehe ſie wiſſen, wo die Kranckheit herkömmt, ſo wäre mir das Fieber vergangen, fühlet doch an meinen Puls, meynet Ihr denn, daß eine rechte Kranckheit ſoll darhinter ſtecken.

Jos. Ich habe keinen Verſtand von Medicinſchen Sachen.

Ser. So fühlet mir gleichwohl darnach. Eine frembde Hand kan allezeit beſſer urtheilen, wie der Puls ſchlägt.

Jos. Ich unterfange mich keiner Sache, darinnen ich keinen Verſtand habe.

Ser. Nun ſo laßt doch ſehen, wie ſchlägt euer Puls, daß ich meinen dargegen halten kan.

Jos. Es iſt nicht von nöthen, ein Medicus wird das beſte thun. (will gehn.)

Ser. Verziehet doch, Ihr einfältiger Menſch, höret Ihr es denn nicht, daß ich keinen Medicum verlange.

Jos. Allein Sie verlangen etwas, darzu ein Medicus von nöthen iſt.

Ser. (Ad Spect.) Ach Einfalt, ſoll ich die ſchöne Zeit vorüber laſſen, und ſoll ich mit meiner Begierde nicht verſtanden werden.

Jos. Verlangen Sie keinen Medicum, ſo will ich ſonſt ein Frauenzimmer hohlen laſſen.

Ser. Es iſt niemand da, der uns anſtehet.

Jos. So werden Sie alleine bleiben, ich habe ſonſt zu verrichten.

Ser. Noch eins, ſeht doch, iſt mir daß Schattierfleckgen vom Backen weggekommen.

Jos. Ich ſehe nicht, wo es gelegen hat.

Ser. Es iſt gewiß weg, liegt mirs etwan auf der Achſel, oder iſt mirs tieffer heruntergefallen, helfft mirs doch ſuchen.

Jos. Das iſt eine Arbeit, die mir nicht anſtehet.

Ser. Ihr habt die Inspection über das gantze Haus.

Jos. Drum will ich gehn und will ſehn, was im Hauſe mangelt.

Ser. Die Gemahlin gehöret auch zum Hauſe, und das iſt ja ein geringer Dienſt.

Jos. Es iſt ein unmöglicher Dienſt.

Ser. (faßt ihn bey der Hand.) Warum unmöglich, mein Joſeph?

Jos. Ich habe zu thun, ihre Gnaden laſſen mich gehen.

Ser. Ich laſſe euch nicht gehen, ſoll ich in meiner Kranckheit alleine bleiben?

Jos. Ich will iemanden ſchaffen.

Ser. Derſelbe ſoll bey mir bleiben, dem ich die Kranckheit zuſchreiben muß.

Jos. Ich weiß nicht was ich dencken ſoll.

Ser. Iſt das nicht meine Kranckheit, daß ich von ſo einen artigen und lieben Menſchen keines freundlichen Blickes ſoll gewürdiget werden? Ach mein Joſeph, ſo lange ich von euch verlaſſen bin, ſo lang bin ich kranck und wo ich dieſen Tag vergebens hingehen laſſe, ſo haben wir Morgen eine Leiche.

Digitized by Google

Jos. Ihre Gnaden beſinnen ſich.

Ser. Ach mein liebes Hertze, bedencke dich.

Jos. Ich bin ein elender Sclave.

Ser. Meine Liebe ſoll dir zur Freyheit helffen. Ich bitte nochmahls ſtehe dir doch ſelber nicht in Lichten.

Jos. Was wollen ſie mir geben.

Ser. Mein Hertze, mein Joseph, mich ſelbſt und alles was in meinen Kräfften und Vermögen iſt.

Jos. Das hat ſie ſchon Ihrem Gemahl verſchenckt, und alſo ſtehet es nicht mehr in Ihrer Macht.

Ser. Mein Gemahl ſoll deßwegen nichts verlieren. Ach loſes Kind, plage mich nicht mit deiner Einfalt, komme her und laß dich fragen, warum du meine Sprache ſo lange nicht verſtanden haſt.

Jos. Ihre Gnaden halten ein, biß Ihr Gemahl kömmt, dem ſtehet dieſe Freundligkeit zu.

Ser. Ach mein Kind, der Gemahl ſiehet es nicht.

Jos. Aber Gott iſt bey der Vermählung Zeuge geweſen, der wird es ſehen.

Ser. Mein Joseph, wiltu mich verſchmachten laſſen? komme nur her, es iſt um einen Kuß zu thun, ſo werden ſich deine Gedancken ſchon verwandeln.

Jos. GOtt hat es ſo weit um mich noch nicht verſchuldet, daß ich ſeine Gebott und ſeine Furcht, ſo gar aus den Augen ſetzen ſolte.

Ser. Ach du loſer Joseph, predige nur ein andermahl, jetzo wollen wir luſtig ſeyn.

Jos. Eine ſchlechte Luſt, darbey man Gottes Zorn und die ewige Verdamnüß zu Lohne hat. Sie führen mich an einen Orth, den Gott nicht ſiehet, da will ich Ihrem Anſinnen nicht zuwieder ſein. (gehet ab.)

Ser. Lauffe wie du wilſt, du ſolſt mir noch angehen, oder ich will mein Leben zum Pfande einſetzen. Ach — ach — ach — Joseph du biſt mein, was du nicht mit guten wilſt, das wird mit Gewalt geſchehen. (gehet ab.)

Joseph (kömmt.) Gnädiger GOtt. Ach warum iſt dieſe Verſuchung mir ſo nahe kommen. Ich weiß wohl, daß ich dich nicht beleidigen darff, und ich finde nicht einen Bluts-Troffen bey mir, der ſich in ein ſo wildes und unſinniges Weibs-Stücke verlieben ſolte. Doch weil ein iedweder Menſch an ſeinen Kräfften verzweifeln muß, ſo laſſe doch mein Gebet vor dir gelten, und führe mich nicht in Verſuchung. Was hätte ich davon, wenn ich den kurtzen Augenblick meine Luſt genieſſen ſolte, da ich hingegen das Brandmahl in dem Hertzen die Zeit meines lebens tragen müßte.

Ser. (Kömmt.) Nun ſehe ich doch, daß du muthwillig biſt. Wir ſpielen des Haſchens.

Jos. Es iſt mir leid, daß ich nicht entlauffen ſoll.

Ser. (Hält Ihn.) Ach mein Kind, ſage mirs doch was wiltu haben? verlangeſtu Geld? verlangeſtu ein ſchön Hauß? oder ſonſt was, damit dir kan gedienet ſeyn.

Jos. Ich habe GOtt und gnug. Alſo verlange ich nichts von andern Sachen.

Ser. Aber wie komme ich darzu, daß ich deinetwegen ſterben ſoll:

Jos. Sie laſſen Ihren Gemahl kommen, der wird Sie wieder lebendig machen.

Digitized by Google

Ser. Ach du einfältiges Hertze, man siehet es wohl, daß du noch keinmahl bist darbey gewesen. Thue mirs nur einmahl zu gefallen, und küsse mich, du wirst sehen, daß ich dir den Weg zur Glückseligkeit gewiesen habe (Sie hält Ihn). Ach mein Hertze, nur ein Mäulgen.

Jos. Ich will nicht, ich mag nicht, Sie lasse mich gehen.

Ser. Ich gehe nicht. Habe ichs verdienet, so schlage mich. Du bist doch mein.

Jos. Sie ist nicht mein. Ich muß gehen.

Ser. Ach Joseph du bist mein. Ach was ist doch so ein schlechtes thun um ein Mäulgen. Wilstu dich denn nicht bezwingen lassen.

Jos. Es geschiehet nicht. Last mich oder ich brauche Gewalt. (Er machet sich loß.)

Ser. Mache was du wilst, ich will dir doch als eine Klette anhangen. Siehe da was wilstu machen. Kehre dich um, mein Hertze (Sie läst sich schleppen.) Mein Joseph, Ach siehe doch her, ich bin es, ich habe dich so lieb. Ach Joseph! Ach — ach — es wird mir sauer ist es bald genug?

Jos. Ja es ist genug. (Er läßt das Kleid in Ihrer Hand und gehet durch.)

Ser. Ach Joseph! Wo bleibestu? mit dem Kleide wird mir nicht gedienet seyn. (Sie läufft hinein, kombt bald heraus) Joseph, Joseph, wilstu dich unsichtbar machen — — — Du wirst mir wohl nicht aus dem Hause verschwunden seyn. Ach es ist noch Zeit, die Sünde soll dir vergeben seyn, komm nur und tröste mich. (Sie guckt in alle Scenen) Joseph, Joseph, (ad Spectat.) Ach du schönes Kind, soll ich deiner nicht genieſſen. Ach Joseph wie niedlich bistu, wenn ich nur an dein Gesichte gedencke. Ach — Ach — Ach was vor ein Paradieß hätte ich bey dir finden sollen. Nun zu guter letzt Joseph, bistu da, so komme. Nun wilstu nicht so will ich auch nicht, und wer weiß wer die Hände noch am ersten über den Kopff zusammenschlägt. Ach — ist niemand da, der mir hilfft, ich leide Gewalt, deß Herrn Oberhoffmeisters Pallast wird geschimpffet. Ihr Leute helfft mir, helfft mir — — —

2c. 2c.

*

Ferner, als Probe seines hochtragischen Stiles — oder richtiger, seiner völligen Unfähigkeit, hochtragischen, leidenschaftlichen Situationen, bedeutenden historischen Charakteren irgend genug zu thun, eine Scene aus dem „Neapolitanischen Rebell Masaniello“ (gleichfalls im Zittauischen Theatrum), und zwar die berühmte Wahnsinnskatastrophe:

Fünffter Handlung
Vierzehnder Aufftrit.

Tambourino, Saldo, Masaniello rasend.

Mas. Ha! seyd ihr dieselben Schelmen, die mich verrathen wollen, und hab ich den Danck darvon, daß ich euch den ersten Tag nicht die Hälse gebrochen habe? Höre, was stehstu da?

Sald. Ihr Excellentz, ich erwarte ihren Befehl.

Mas. Wer läst mir die Pestilentz wünschen.

Sald. Ich sagte ihr Excellentz.

Mas. Ha, der Vice-Roy steckt dir im Kopffe: der Hund soll noch diesen

Digitized by Google

Tag an lichten Galgen kommen, und du verfluchter Schelm ſolſt zwey Ellen drunter gehenckt werden.

Sald. Ach Gnade, ich bin ein ehrlicher Bürger.

Mas. Ein Verräther magſtu ſeyn! geh und ſage dem Vice-Roy, Er ſol bey Vermeidung meiner Ungnade gleich dieſen Augenblick kommen, und ſich hencken laſſen. Gehſtu noch nicht? das Hertz im Leibe ſoll dir zerbrechen, wo du langſam biſt.

Sald. Ach wie angenehm iſt mir der Befehl, daß ich davon lauffen kan. (Geth ab.)

Mas. Aber du Bernheuterſcher Drommel-Schläger, darum verdienſtu dein Brodt mit Müſſiggehn? ſchlage mir einem March, oder ich mache dir deinem Schädel zum Kalbfell.

Tamb. Gnädiger Herr Oberſter, ſie haben zu befehlen.

(Er ſchläget.)

Mas. Hund das iſt des Vice-Roy ſein Leib-ſtücke, ſchlage mir einen March, wie ich gerne höre - - du thuſt mirs zu Trotze, und ſpieleſt mir eines von dem König in Frankreich - - - ie du verfluchter Vogel, ſieheſtu mich nun gar vor den Pabſt an? mache mir mein Leibſtücke, oder ich wil ſelber drommeln.

Tamb. Ich wende meine Kunſt an, ſo weit ſich mein Vermögen erſtrecket; allein es iſt mein Unglück, daß ich das rechte Stücke nicht erfinden kan.

Mas. Halt ich wil das rechte Stücke treffen, und darnach wil ich deinen Kopff in hundert Stücke ſchmeiſſen, gieb her dein Clavicimpel.

(Er nimt ihm Die Drommel und ſchläget närriſch darauff.)

Fünffter Handlung
Funffzehnder Auffritt.

Masaniello, Tambourino, Flavio, Roberto.

Flav. Was muß dieſer neue Lermen bedeuten?

Rob. Ein neues Unglücke über Neapolis. Der Oberſte rühret ſelbſt die Drommel, wer wil ungehorſam ſeyn?

Flav. Er ſetzt uns auff die Probe, ob wir Luſt haben unſere Köpffe zu verlieren.

Mas. Heran ihr Hunde, wiſſet ihr nicht, wer euch zu befehlen hat?

Flav. Hier ſind wir als unter thänige Diener.

Mas. Wem bin ich unterthänig? Dir gewiß, du Lumpen-Hund.

Rob. Wir ſind Diener.

Mas. Ihr ſolt wiſſen, daß ich Macht habe euch zu ſtraffen.

Flav. Unſer Leben ſteht in ſeiner Gewalt.

Rob. Und wir demüthigen uns vor ihm, als vor einem Herren von Neapolis.

Mas. Wer ſagt das mehr: Drommel-Schläger, geh flugs und laß dieſen ehrlichen Kerlen zehn tauſend Cronen zahlen.

Tamb. Mein Herr, wer ſol es auszahlen?

Mas. Du Beſtie, meinſtu das ich deine Drommel behalten will? Da haſtu den Lumpen-Ovarck und zum Poſſen wil ich dich zu einem Fürſten machen. Gleich dieſen Augenblick, mache dich nach Aversa und nim dieſe zwey Zeugen mit, daß ſie wiſſen, wer dich zum Fürſten gemacht hat.

Tamb. So wollen wir gehn.

Digitized by Google

Mas. Du ſolſt nicht gehen: du ſolſt eins mit mir ſauffen, und ſolſt in der See mit mir baden, und aus deiner Drommel müſſen wir des Königes Geſundheit ſauffen. Fort! wer mir nicht folgt der iſt des Todes.

Fünffter Handlung
Sechzehnder Aufftrit.

Francesco, hernach Masaniello.

Franc. Ey, ey, daß läſt ſich noch zu ſchlechten Friede an, unſer Kloſter ſoll dem neuen General 50000 Ducaten bezahlen, wo wir in den Kloſter nicht verbrennen wollen: nun muß ich auff Befehl meines Obern da herum ſchleichen, ob mir iemand begegnet, der etwas böſes im Sinne hat.

Mas. (Kömt gelauffen.) Du Lotter-Bube, wer heiſt dich auff der Gaſſen herumlauffen.

Franc. Herr ich gehöre in das Kloſter.

Mas. Was? gehöreſtu in das Kloſter? wo haſtu dein Kleid?

Franc. Herr es iſt uns verboten worden.

Mas. Ein Schelm hat dirs verboten. Sage, ſie ſollen alle mit einander ihre lange Kleider wieder anlegen, oder Mönche, Pfaffen und alles Ungeziefer ſollen alle mit einander in die See geſchmieſſen werden.

Franc. Ich wil den Befehl ausrichten.

Mas. Wo wilſtu hinlauffen? Weiſtu nicht, daß ich Pabſt bin, und das ich deinen Schabehälſichten Praelaten ſelber befehlen kan? O du Schwein-Kopff, das ich dir nicht den Bart ausräuffen ſol.

(Er fält über ihn und macht poſſierliche Lectiones mit ihm.)

Fünffter Handlung
Siebzehnder Aufftrit.

Vitale, Bravo, Francesco, Masaniello.

Vit. Mein Herr er laſſe ſich doch bewegen, und ſchone dieſes unſchuldigen Mannes.

Brav. Wenn wir den Haß der Weltlichen und Geiſtlichen über uns laden wollen, ſo müſſen wir wohl verlohren ſeyn.

Mas. Ihr Hundes-Buben wer ſeyd ihr?

Vit. Ich bin ein getreuer Diener der bey der itzigen Regierung Leib und Leben laſſen wil.

Mas. So ſtehe auff meiner Seite.

Vit. Das wil ich thun als ein ehrlicher Kerl.

Mas. Aber wer biſtu?

Brav. Ich bin auch ſo gut.

Mas. Haſtu nicht meine Action gedatelt, da ich meine Autorität an dem Mönche ſehen ließ.

Brav. Ich geſtehe es, ich habe vor ihn intercediret.

Mas. Das heiſt ſo viel, du haſt mich gedatelt, und dieſes haſtu verdinet.

(Er giebt ihm eine Maulſchelle.)

Brav. Dieſer Lohnung halben bin ich nicht in die Stadt kommen.

Mas. So packe dich zwantzig Meilen von Neapolis weg, wo ich dich in einem Tage nicht zwantzig mal ſol hencken oder köpffen laſſen? Aber was iſt

Digitized by Google

dort vor ein Auffstand vom Volcke; laſt ſie herkommen, oder wo ich ſie ſuchen ſoll, ſo ſtehen ſie in Lebens Gefahr.

Vit. Es ſind ſchwache Leute welche ihre Kinder von der Gaſſe nach Hauſe führen.

Mas. Sie müſſen herkommen.

Fünffter Handlung
Achzehnder Aufftrit.

Elisa, Laura mit ihren Kindern und den andern Weibern.

Elis. Ach wie ſträfflich iſt der Herr Oberſte.

Laur. Ich höre, es iſt kein Menſch mehr des Lebens ſicher: er haut und ſticht um ſich, wie der böſe Volant.

Elis. Ach wenn er mir meine Kinder in Schaden brächte.

Laur. Mein Mann iſt erſt in Leib und Lebens Gefahr bey ihm geweſen.

Elis. Ach er kömt auf uns loß: ach er ſchlägt uns doch alle zu Tode.

(Er kömt mit bloſſen Degen auf ſie loß, ſie fallen alle nieder auff die Knie und ſchreyen:)

O gnädiger Herr Oberſter.

Mas. Was ihr Beſtien? Wer iſt euer Oberſter; Ich habe nichts mit dem Ampte zu ſchaffen, der Vice-Roy iſt euer Herr.

Laur. Ja, ja der Vice-Roy.

Mas. Was ſagſtu? haſtu mich auch ſchon abgeſetzt. Weiche mir aus den Augen, oder du muſt ſterben.

(Er jagt ſie hinein, und fängt mit den bloſſen Degen ſchändlich an zu raſen.)

Mas. Ha, wo iſt der König in Spanien? ich wil Brüderſchafft mit ihm machen. Sieh da, biſtu der Pabſt? ich werde gewiß die Lehn bey dir ſuchen ſollen. Oder wilſtu mich irgend zum Cardinal machen, daß ich meine Charge zu Neapolis verlieren ſoll? Siehe, da haſtu eines mit dem Degen, daß dir die Haare in deinem ſchimmlichten Barte in der Lufft herum fliegen. O was wolt ihr? Läſt mich der Vice-Roy gefangen nehmen? Ich will ſehen, wer mich angreifft. Schlag todt, ſchmeiß zu!

(Er läufft in der Raſerey hinein.)

*

Zu pag. 228: Der Joh. Riemer, Chriſt. Fr. Henrici ꝛc. Vgl. Gervinus III, 478.

Zu pag. 232: Daher auch, nachdem wir (wohlgemerkt nach ſeiner Meinung). So z. B. in der Vorrede zum erſten Theil der (unten noch näher zu erwähnenden) „Deutſchen Schaubühne, nach den Regeln und Exempeln der Alten," p. 19: „Nunmehro würde es ferner unnöthig ſeyn unſre Schaubühne mit Ueberſetzungen zu überhäufen. Wenn muntre Dichter ſo viel gute Muſter vor Augen haben, ſo können ſie ſich den Geſchmack ſchon ſo bilden, daß ſie weiter keine Hülfe der Ausländer bedürfen. So wie ich es alſo nicht länger für rathſam halte, ewig bei unſeren Nachbaren in die Schule zu gehen ꝛc." Ebenſo

Digitized by Google

in der Krit. Dichtk. (v. 1741) p. 87, vgl. Manso in den Nachtr. zu Sulzer's Theorie ꝛc. VIII, 94, mit dem immerhin beherzigenswerthen Zusatz: „Man muß sich nur über die sclavische Hochachtung des Ausländischen, die uns Deutschen bisher mehr geschadet, als genützt hat, erheben." S. auch Manso a. a. O. 89. — — Was die im Text namhaft gemachten Dichter betrifft, so gehört Postel (Chr. Heinr. geb. 1658, st. 1705) zur Gesellschaft der hamburgischen Opernbichter, zu Ende des 17. Jahrhunderts. Außerdem (und hierauf eben bezieht sich Gottsched in der oben citirten Stelle) gab er den Anfang eines epischen Gedichtes: „Die listige Juno, wie solche von dem grossen Homer im vierzehnten Buche der Ilias abgebildet ꝛc. nunmehr in deutschen Versen vorgestellet, und mit Anmerkungen erkläret durch Christ. Heinr. Postel", Hamburg 1700, sowie den (aber gleichfalls unvollendeten) „Grossen Wittekind, in einem Heldengedichte von Christ. Heinr. Postel, Hamburg 1724." Namentlich dies letztere Gedicht galt bei der Gottschedschen Schule und ihren Freunden für das wahre Muster eines epischen Gedichtes; Weichmann, der Herausgeber, entblödete sich nicht, in der Vorrede auszusprechen, Postels Wittekind, wenn der neidische Tod nur seine Vollendung nicht gehindert hätte, würde Deutschland mehr Ruhm gebracht haben, als Italien von Tasso und Marino zusammen jemals gehabt. — Vgl. Gervinus III, 531. Schönaich (Ephraim Otto Freiherr von, geb. 1725 st. 1807), Verfasser eines Heldengedichtes „Hermann oder das befreite Deutschland" (1751): von welchem, trotz der poetischen Erbärmlichkeit desselben, Gottsched dennoch, weit weniger wohl aus wirklicher Bewunderung des Gedichtes, als um ein Gegengewicht zu bilden gegen den eben damals aufblühenden, ihm höchst verdrießlichen Ruhm Klopstock's, sowie um sich einen neuen treuen Anhänger, obenein einen Herrn Baron, zu gewinnen, die Veranlassung nahm, den Verfasser öffentlich mit dem poetischen Lorbeer zu krönen (1752). Ein zweites episches Gedicht: „Heinrich der Vogler oder die gedämpften Hunnen" fiel um nichts besser aus. Ebenso in seinen Trauerspielen (Zayde, Marianne, Thusnelda, Zarine und Strympäus, sämmtlich 1754, Montezuma, 1763) zeigte er sich als geistlos kindischer Nachbeter, beinahe könnte man sagen Anbeter Gottscheds. Vgl. Gervinus IV, 49. 161. 363. Auch das zu seiner Zeit und unter den Gottsched-bodmerischen Streitschriften als eine der wichtigeren berühmte „Neologische Wörterbuch oder die ganze Aesthetik in einer Nuß, als ein sichrer Kunstgriff, in vierundzwanzig Stunden ein geistvoller Dichter und Redner zu werden . . . Alles aus den heiligen Accenten der heiligen Männer und Barden des jetzigen überreichlich begeisterten Jahrhunderts zusammen getragen, und den größten Wortschöpfern unter denselben aus dunkler Ferne geheiligt von einigen demüthigen Verehrern der sehraffischen Dichtkunst" (1754) hat Schönaich zum Verfasser: s. ebendas. 162, sowie Manso a. a. O. — Von Quistorp (Th. J. geb. 17?, st. 17?) sind nur einige Uebersetzungen französischer Lust- und Trauerspiele in Gottsched's Deutscher Schaubühne bekannt, z. B. Bd. IV (vergl. Vorr. p. 11), auch VI wo gleichfalls die Vorr. zu vergleichen ist. — Ueber Joh. El. Schlegel s. unten, zu Vorl. VII.

Zu pag. 233: Friederike Caroline Neuberin. Geb. um 1700, st. 1768 im Dorfe Laubegast bei Dresden, wo ihr auch später (1777) ein, noch heute erhaltenes Denkmal errichtet ward: s. die Schilderung im Reichardtschen Theaterkalender für 1777, p. 78—84. Ueber ihre Schicksale im Einzelnen ist,

Digitized by Google

außer der mehrfach citirten Schmidschen Chronologie p. 58 fgg., hauptsächlich Blümner's Gesch. des Theaters in Leipzig p. 44—76, vor Allem aber Schütz, p. 209—244 zu vergleichen. Lessing's Urtheil über sie vom Jahre 1754 („Man müßte sehr unbillig sein, wenn man dieser berühmten Schauspielerin eine vollkommene Kenntniß ihrer Kunst absprechen wollte. Sie hat männliche Einsichten; nur in einem Artikel verräth sie ihr Geschlecht. Sie tändelt ungemein gern auf dem Theater. Alle Schauspiele von ihrer Erfindung sind voller Ruf, voller Verkleidung, voller Festivitäten, wunderbar und schimmernd ꝛc."), aus der Vorrede zu Mylius' Schriften, s. in der Lachm. Ausg. der sämmtl. Werke IV, p. 442; auch bei Schütz p. 214, 215. Eine eigene Biographie: „Leben und Thaten der weltberüchtigten Frau Neuberin ꝛc." soll 1744, in zwei Theilen in Quart, von einem gewissen D. W. Mayer in Zwickau erschienen sein: ebendas. 244. — Vgl. Gervin. III, 474, IV, 362 fgg.

Ebendaselbst: die gereinigte Bühne selbst wieder verunreinigte. S. Schütz p. 230, wo zur Bestätigung auch die Chronologie p. 78 citirt wird. Allein diese Stelle sagt vielmehr gerade das Gegentheil, nämlich daß die Neuberin zwar zu Kiel wieder einmal in Hanswursttracht erschienen, jedoch nur, um den Hanswurst selbst zu verspotten. — Inzwischen kommt es auf diesen einzelnen Fall gar so genau nicht an, da Anschlagzettel und Titel, wie die bei Schütz p. 221 mitgetheilten, verbunden mit der Schlußwendung des obigen Lessingschen Urtheils, sehr wohl erkennen lassen, wohin die Neuber mit der Zeit ausschweifte und daß sie, weit entfernt, den strengen Geschmack um jeden Preis aufrecht zu erhalten, der Schaulust und Eitelkeit des Publikums größere Zugeständnisse machte, als sich überall billigen läßt.

Zu pag. 235: so waren schon seit 1650 der Cid des Corneille ꝛc. Gervin. III, 472.

Ebendaselbst: auch wohl in einzelnen Aufführungen versuchsweise auf die Bretter gebracht worden. Eine solche Aufführung war z. B. die des Polyeucte, „mit sich dazu fügenden neuen Erfindungen vermehrt," welche 1669 zu Leipzig statt fand und die, wie bereits oben erwähnt worden, auch dadurch merkwürdig ist, daß Veltheim, noch als Student, darin beschäftigt war. — Doch gingen diese und ähnliche Aufführungen zumeist noch von Universitäten, gelehrten Schulen und ähnlichen Körperschaften aus, und gehören sie daher, genau genommen, nicht hieher. Vielmehr unter den Aufführungen regelmäßiger Stücke, welche von eigentlichen Theaterprincipalen unternommen wurden und unmittelbar dem großen Publikum bestimmt waren, dürfte wohl die in der Chronol. p. 45 erwähnte Aufführung des Pradon'schen Regulus (s. unten) durch den Direktor Haack im J. 1708 die älteste sein. — Es ist dies dasselbe Stück, mit welchem auch der Anfang der Gottsched-Neuber'schen Reform gemacht wurde: s. unten pag. 259

Ebendaselbst: ein gewisser Bressand. Gerv. III, 473. Chronol. 38. Er schrieb auch Operntexte, namentlich mythologische: Gervin. a. a. O. 466 fgg. Schütz, 157.

Digitized by Google

Ebendaſelbſt: ein gewiſſer Kohlhart. „Kohlhardt, eines Magdeburgiſchen Predigers Sohn, welcher als gleich groß im komiſchen und tragiſchen Fache, und als einer der erſten deutſchen Acteurs, der ſich ohne Vorbild bildete, geprieſen und von einem Rabener vortrefflich genannt wird": Schütz, p. 212. Vgl. Chronol. p. 48, wo als die vorzüglichſten Rollen ſeiner reiferen Zeit Brutus und der Kranke in der Einbildung genannt werden; auch den Gottſched'ſchen Cato ſpielte er mit großem Erfolg: ebendaſ. 72. Er ſtarb, nachdem er 1728 von der ehemaligen Spiegelberg'ſchen zur Neuber'ſchen Truppe übergetreten war, als Mitglied dieſer letzteren 1741 zu Leipzig: a. a. O. 96; vgl. Gottſched in ſeiner Bearbeitung des Bayle'ſchen Wörterbuchs, Band III, Art. Poquelin, in der Note. Unter den Käſtner'ſchen Epigrammen ſollen ſich verſchiedene auf Kohlhart befinden: Chronol. p. 96.

Ebendaſelbſt: Schönemann und Koch. Joh. Friedr. Schönemann, geb. 1704, ſt., nachdem er das Theater bereits Ausgang der funfziger Jahre verlaſſen, 1782. Als Darſteller war er beſonders in „komiſchen Rollen, Mantelrollen, Destouch'ſchen Bedienten" berühmt. Noch mehr jedoch, denn als Darſteller, hat er, nachdem er 1740 die Neuber'ſche Truppe verlaſſen und, auf Veranlaſſung ſeines Gönners, des Herzogs Chriſtian Ludwig von Mecklenburg, eine eigene Geſellſchaft gebildet hatte, als Direktor und Bühnenvorſtand geleiſtet. „Er führte mehr Ordnung und Sitte bei ſeiner Geſellſchaft ein, brachte zuerſt die komiſche Oper, das Schäferſpiel auf die Bühne, ſorgte für gute Ueberſetzungen und verwies die gangbaren ſchlechtern von der Bühne. Er zog Schauſpieler an ſich", (Eckhof, Ackermann ꝛc.) „die mit und lange nach ihm der deutſchen Bühne Stolz waren. Der Ton, der jetzt" (d. h. Ende der achtziger Jahre) „in Rückſicht auf Spiel, Darſtellung und Perſonal auf deutſchen Bühnen herrſcht, ſchreibt ſich von der Schönemann'ſchen Geſellſchaft her." So Schütz, p. 244, wo überhaupt (bis p. 301) eine ſehr genaue Geſchichte der verſchiedenen Schönemann'ſchen Entrepriſen und Wanderungen. Vgl. Brandes Selbſtbiogr. I, 165 fgg. ſowie auch Plümicke's Theatergeſch. v. Berlin, p. 198. — Gottfr. Heinr. Koch, geb. 1703, ſt. zu Berlin 1775. Er betrat die Bühne zuerſt 1728 bei der Neuber'ſchen Truppe. Später hatte er Gelegenheit, franzöſiſche Muſter zu ſehen und ſich nach ihnen zu bilden; nur ſoll er in Letzterem weiter gegangen ſein als gut. Auch als Direktor, wennſchon im Uebrigen ſeine Einſicht und ſein Kunſteifer anerkannt werden, ſoll er bei ſeiner Geſellſchaft einen gewiſſen ſteifen, franzöſirenden Ton verbreitet haben, in Folge deſſen dieſelbe namentlich gegen die Schönemann'ſche in Schatten treten mußte. „In komiſchen Rollen," ſagt Schütz, p. 286, „Mantelrollen, Harpagon's, Tartüffen, Bauern und Bedienten, nahm ſich Koch nicht übel aus; doch kopirte er immer zu ängſtlich die Franzoſen und verdarb ſich zu den neuen Stücken, in welchen deutſche Sitte deutſche Manier erforderte." Bei Weitem günſtiger urtheilt die Chronologie über ihn, p. 60, 61: „Sein größtes Verdienſt, wenn man ihn als Schauſpieler betrachtet, beſteht in den molieriſchen Alten, die vor ihm noch keiner den Franzoſen abgelernt hatte, und die er ihnen ſo glücklich ablernte, daß durch ihn die molieriſche, das iſt die wahre Komödie, zuerſt Reiz und Leben erhielt. . . Er gelangte in der Folge zu einer großen Vollkommenheit in allen Arten von Mantelrollen, vornehmlich aber in den Kriſpinen und Bauern, wo er Natur und Laune glücklich zu ver-

Digitized by Google

einigen weiß, und in Sprache und Spiel gleich großen Reichthum besitzt. Ich schweige von den ernsthaften Alten," (z. B. Gottsched's Cato, den er nach Kohlhart's Tode überkam: ebendas. p. 70) „die er zuweilen übernommen hat, weil er hierinnen minder groß ist ꝛc." Seine Berliner Principalschaft charakterisirt Plümicke, Theatergesch. v. Berlin, p. 267. — Ein dritter Acteur, der zu derselben Zeit zur Neuber'schen Gesellschaft trat, Suppig, soll nicht nur die „jüngern Prinzen des Trauerspiels" nebst den „Amanten der Komödie" gut gegeben, sondern sich namentlich auch im Fach der Chevaliers ausgezeichnet, ja dasselbe für die deutsche Bühne gewissermaßen erst geschaffen haben: Chronol. p. 70; vgl. Schütz, 281. Auch als Orosman (der zuerst durch ihn dargestellt ward) in Voltaire's Zaïre wird er gerühmt: ebendas. 92. Er starb 1750, der einzige von allen Schauspielern aus der Glanzperiode der Neuber, der ihr auch noch im Elend, bis zu seinem Tode, treu blieb: ebendas. 144.

Ebendaselbst: es war der Regulus des Pradon. Vgl. oben p. 257. Die Notiz über die Dresdener Garderobe ist aus der Chronol. p. 65 entnommen. — Doch drang, in diesem Punkt des Kostüms, Gottsched, trotz dieses Vorganges, bei der Neuber keineswegs durch. Vielmehr „hielt sie die Sache für unbedeutend und der Kosten nicht werth. Ihre Helden und Heldinnen der Vorzeit erschienen, jene in Allongeperücken und gesteiften französischen Kleidern, diese in Reifröcken und Fontangen, wie es die Mode erheischte. Sie selbst spielte die Zaïre nachher jedesmal im Reifrock. Ihr Kato, was auch Gottsched erinnerte, trug seine Perücke und Zwickelstrümpfe so gut, wie ihr König im Schlaraffenland." So Schütz, p. 219. Ueber den Glanz der Garderobe und übrigen Ausstattung wird ebendaselbst Folgendes berichtet: „Die Garderobe der Neuberin besserte sich langsam. Unächte, auch mitunter noch goldpapierne Tressen, grobe Tücher, Rasch waren die Ingredienzen zu Anzügen derzeitiger Helden und Heldinnen des Theaters. . . Mit den Dekorationen war es schon besser bestellt. Sie waren wenigstens den Vorstellungen angepaßter und in die Augen fallend." ꝛc. Vgl. Blümner a. a. O. p. 69. 70.

Zu pag. 236: Luise Adelgunde Victorie geb. Culmus. Geb. 1713 zu Danzig, st. zu Leipzig 1762. Vgl. die „Briefe", die im J. 1771, 72 in drei Bdn. erschienen und ein vollständiges Bild dieser immerhin merkwürdigen Frau gewähren sowie der eigenthümlichen Art literarisch-ästhetischer Schönthuerei, des Cliquenwesens und der Weiberwirthschaft, welche, ein Vorläufer der späteren Klopstock'schen sowie namentlich der romantischen Zirkel, sich in diesem Gottsched'schen Kreise entwickelten. — Für das Theater hat sie Voltaire's Zaïre, die Cenie der Frau von Graffigny, Bougeant's la femme Docteur (als Pietisterei im Fischbeinrock, oder die doctormäßige Frau, 1736) und vieles Andere übersetzt, auch einige eigene Lustspiele (die Hausfranzösin, das Testament ꝛc.: S. Lessing in der Hamb. Dramat. I, 26: Lachm. Ausgabe VII, p. 115), kleinere Gelegenheitsstücke, Vorspiele u. dgl. m. geschrieben.

Ebendaselbst: eine völlig neue Literatur. Dieselbe ist späterhin von Gottsched in der „Deutschen Schaubühne, nach den Regeln der alten

Digitized by Google

Griechen und Römer eingerichtet ꝛc.“ Leipzig 1741—1745, in sechs Bänden zusammengestellt worden: eine Sammlung, welche den deutlichsten Ueberblick über das neue, regelmäßige Repertoire sowie über die Originale, die dazu verarbeitet, die Dichter, welche dazu angespannt wurden, gewährt und deren Inhalt wir daher in kurzem Auszuge hier mittheilen wollen. — Der erste Theil enthält Corneille's Horazier von Herrn v Glaubitz, Moliere's Misanthrop von den Gottsched, Gottsched's sterbenden Kato, Dufresny's Spielerin von Straube, der Cid des Corneille von Lange, Holberg's politischen Kannggießer von Detharding, die Widersprecherin des Dufresny von der Gottsched. — Der zweite enthält Racine's Iphigenie, St. Evremond's Lustspiel die Opern, die Kornelia der Demoiselle Barbier, das Gespenst mit der Trommel, nach Addisson und Destouches — die beiden ersteren durch Gottsched selbst, die anderen von seiner Frau übertragen; endlich Voltaire's Zaïre von Schwabe und den Holbergischen Deutschfranzosen von Detharding. — Im dritten ist Voltaire's Alzire von Gottsched, Darius, ein Originaltrauerspiel! von Pitschel, Holberg's Bramarbas von Detharding, der poetische Dorfjunker, nach Destouches, von Frau Gottsched, enthalten. — Im vierten Joh. Elias Schlegel's Hermann, die ungleiche Heirath, Lustspiel von der Gottsched, Aurelius, Trauerspiel von Quistorp, Schlegel's geschäftiger Müßiggänger, Grimm's Banise, die Austern, Nachspiel von Quistorp. Der fünfte enthält die Panthea und die Hausfranzösin, beide von der Frau Gottsched, Schlegel's Dido, Quistorp's Bock im Processe, ein Trauerspiel Mahomed IV. von Krüger, Elise, Schäferspiel von Uhlig. Endlich der sechste Gottsched's Pariſische Bluthochzeit, das Testament von der Frau Gottsched, ein zweites Trauerspiel von ihm: Achis von Sparta, Quistorp's Hypochondrist, Uhlig's Unempfindlichen, der Weichling, ein Nachspiel, von der Frau Gottsched. — Auch die Vorreden, mit denen Gottsched die einzelnen Bände eingeleitet, sind meist von großem literarhistorischem Interesse, z. B. die zum vierten Band (1743), wo er sich rühmt, daß in diesem Bande lauter Originalstücke enthalten: „Es ist noch so lange nicht, daß uns ein frecher Ausländer für unvermögend erklärt, selbst etwas eigenes in dieser Art der Dichtung hervorzubringen“ ꝛc. (p. 4). Vgl. Gervin. IV, 50. 110. 367. — Eine ähnliche Sammlung, von denselben ästhetischen Principien ausgehend, nur noch umfangreicher, erschien von 1749—1764 zu Wien, unter dem Titel der „Deutschen Schaubühne zu Wien, nach Alten und Neuen Mustern“, in zwölf Bänden; sie enthält im Ganzen achtundsechzig Stücke, darunter dreiundzwanzig Originale. Vgl. Gervin. IV, 384.

Ebendaselbst: Gottsched's sterbender Cato. Derselbe erschien zuerst unter dem Titel: „der sterbende Kato, ein Trauerspiel, nebst Fenelons Gedanken von Trauerspielen und einer kritischen Vorrede, darin von der Einrichtung desselben Rechenschaft gegeben wird,“ zu Leipzig 1732; der zehnten Auflage, welche 1757 erschien, ist ein eigener Anhang „von den Schicksalen dieses Trauerspiels in Frankreich und Deutschland“, von C. G. Köllner, beigegeben. Das Stück ist in der Geschichte der deutschen Bühne epochemachend genug, um einer kurzen Probe desselben hier eine Stelle einzuräumen. Ich füge, um die Leser für die Langeweile zu entschädigen, welche ihnen etwa dadurch bereitet wird, ein entsprechendes Bruchstück aus dem parodirten Cato: „Gottsched, ein Trauerspiel in

Digitized by Google

Verſen, oder der parodirte Cato", nach dem von Bodmer veranſtalteten, jetzt allmälig auch ſchon ſehr ſeltenen Abdruck, Zürich 1765, hinzu. Die Stelle aus dem Cato ſelbſt iſt aus dem erſten Bd. der Deutſch. Schaub. p. 59 fgg. der zweiten Ausg. (von 1746) entlehnt:

Der fünfte Aufzug.

Erſter Auftritt.

Cato allein, der in tiefen Gedanken ſitzt, und ein Buch in Händen hat. Es liegt neben ihm ein bloßer Degen auf dem Tiſche; und an der Seite ſteht ein Ruhbette.

Cato.

Ja, Plato, du haſt recht! dein Schluß hat großen Schein!
Wahrhaftig! unſer Geiſt muß doch unſterblich ſeyn.
Woher entſtünde ſonſt das Hoffen und Verlangen,
Ein unaufhörlich Glück und Leben zu empfangen?
Wo kömmt das Schrecken her, das uns ſo zaghaft macht?
Woher die kalte Furcht vor unſers Grabes Nacht?
Erbebt die Seele nicht vor ihrem Untergange?
Und was macht ihr ſo ſehr als Gruft und Moder bange?
Ja, ja, es wohnt in uns ein göttlich-hoher Trieb;
Der Himmel macht uns ſelbſt die ſtete Dauer lieb,
Und führt uns aus der Welt in ungleich größre Schranken.
O Ewigkeit! Du Quell entzückender Gedanken!
Durch was für Kümmerniß, Bemühung, Noth und Pein
Und Wechſel, bringet man zu deinen Thoren ein!
Dein Anblick liegt uns zwar ganz offen im Geſichte,
Man ſieht ſehr weit hinaus; allein bey ſchwachem Lichte:
Denn Schatten, Dampf und Nacht verhindern ſtets den Blick,
Und ziehn der Augen Stral allmählich gar zurück.

Hier will ich ſtille ſtehn. Giebt es ein höchſtes Weſen;
(Jedoch Natur und Welt läßt tauſend Proben leſen,
Und ruft: Es iſt ein Gott!) So folgt auch zweifelsfrey,
Daß Gott der Tugend ſtets geneigt und gnädig ſey.
Wem er nun gnädig iſt, der muß auch glücklich werden.
Doch wenn geſchiehts? und wo? Gewiß, nicht hier auf Erden;
Die fällt ja Cäſarn zu, und iſt für ihn gemacht!
Wo denn? - - das weiß ich nicht; ſo ſehr ich nachgedacht.

Dieß Eiſen ſoll mir bald den langen Zweifel heben!
Nun bin ich doppelt ſtark; mein Sterben und mein Leben,
Mein Gift und Gegengift liegt beydes da vor mir:
Das eine führet mich im Augenblick von hier,
Das andre lehret mich, ich könne niemals ſterben.
Die Seele bleibt getroſt und ſcheuet kein Verderben;
Mein Geiſt verlacht dieß Schwert und höhnt den ſpitzen Stahl.
Die Sonne ſelbſt wird alt, ſo wie der Sterne Zahl

Digitized by Google

Allmählich schwächer scheint; Natur und Welt geht unter:
Nur du allein, mein Geist, bleibst ewig jung und munter:
Du lebst, wenn sich der Krieg der Elemente regt,
Und aller Körper Band in Stück und Drümmer schlägt.

Welch eine Mattigkeit will meine Brust befallen!
Ich fühle schon den Schlaf durch alle Glieder wallen,
Mein schweres Aug und Haupt ist von den Sorgen matt,
Und sehnt sich nach der Ruh. Wohlan, ich geb ihr statt!
Ich überlasse mich dem Schlummer, den ich merke;
Daß mein erwachter Geist hernach mit voller Stärke
Die Flucht ergreifen kann; und dann an Kräften neu,
Dem Himmel, den er ehrt, ein würdig Opfer sey.
Wen sein Gewissen plagt, dem stört die Angst den Schlummer;
Davon weis Cato nichts; kein Laster macht mir Kummer!
Drum gilt auch in der That mir Schlaf und Tod gleichviel:
Denn beydes labet mich und setzt dem Gram ein Ziel.
(Er legt sich auf den Arm, um zu schlafen.)

*

Parodirter Cato, p. 33—36.

Gottsched allein, in tiefen Gedanken sitzend, und ein Buch, wie gewöhnlich, eins von seinen eignen Schriften, in Händen habend. Es liegen neben ihm Hallers Gedichte auf dem Tische und an der Seite steht ein Ruhbette.

Gottsched.

Ja, Gottsched! du hast recht. Dein Schluß hat großen Schein!
Wahrhaftig! ich muß doch der größte Dichter seyn.
Woher entstünde sonst das Hoffen und Verlangen,
Des deutschen Phöbus Ruhm und Namen zu empfangen?
Woher kömmt das Vertraun, das mich so emsig macht?
Woher die Zuversicht, die die Critik verlacht?
Erbebt mein Agis wol vor seinem Untergange?
Und macht wol jemals mich ein Zeitungsschreiber bange?
Ja, ja, es wohnt in uns ein Autorwürdger Trieb;
Der macht die Dauer uns von unsern Schriften lieb,
Und läßt uns niemals lang in den Gebährungsnöthen.
O, Ewigkeit! Du Quell unzähliger Poeten!
Durch was für Prosodie, Wortfügung, Reim und Pein
Und Dinte dränget man zu deinen Thoren ein?
Dein Anblick liegt uns zwar ganz offen im Gesichte,
Man sieht sehr weit hinaus; allein, bey schwachem Lichte;
Denn Neider, Schimpf und Spott verhindern stets den Blick,
Und ziehn allmählich ihn zum Schreibepult zurück.

Hier will ich stille stehn. Bin ich der gröste Dichter?
(Doch außer mir allein ist über mir kein Richter,
Der ruft: Ich bin Apoll!) So folgt auch zweifelsfrey,

Digitized by Google

Daß jeder Dichter mir den Lorbeer schuldig sey.
Wer nun gelorbert ist, den muß man auch vergöttern;
Doch, wo geschiehts? Gewiß nicht in den Zeitungsblättern,
Die loben Hallern nur, und die, die ihn verstehn!
Wo denn? — — — Das weiß ich nicht! Doch wohl, wo sie mich schmähn;
Der Haller selbst soll mir den langen Zweifel heben,
Ob er den Ruhm verdient, den meine Feind ihm geben.
(Er liest in Hallers Gedichten.)
Welch unverständlich Zeug! wie undeutsch! — — Hm! — ey dich
Versteh der Henker! — Hm! — — nein, dafür lob ich mich.
Mich kann ich doch verstehn; mein holdes fließend Wesen,
Mein reines Deutsch — — ich bin recht angenehm zu lesen;
Doch lobt man Hallern itzt, und mich kein einzigmal;
Die Deutschen werden toll! So wie der Sterne Zahl
Allmählig schwächer scheint; die Welt geht ehstens unter.
Nur, Gottsched! du allein bleibst immer klug und munter.
Du schreibest deutsch, wenn man auch ganz französisch denkt,
Und keines Deutschen Geist dir seinen Beyfall schenkt.
(er will schreiben.)
Welch eine Mattigkeit will meine Hand befallen!
Ich fühle schon den Schlaf in Dint und Feder wallen.
Der schwere Haller macht, wenn man ihn liest, ganz matt,
Und räth mir zu der Ruh. Wohlan, ich geb ihr statt!
Ich überlasse mich dem Schlummer, den ich merke,
Daß die erwachte Hand hernach mit voller Stärke
Den Kiel ergreifen kann: und dann an Kräften neu
Dem Haller, den man rühmt, ein würdges Schrecken sey.
Wer sich aufs Dencken legt, dem stört die Angst den Schlummer.
Davon weiß Gottsched nichts; kein Beywort macht mir Kummer.
Drum gilt das Schreiben mir und Schlafen auch gleich viel:
Denn beydes labet mich, und setzt dem Grimm ein Ziel.
(Er legt sich auf den Arm, um zu schlafen.)

Zu pag. 237: die Wiederherstellung (wie er es nannte) der deutschen Bühne. S. Vorr. zur Deutsch. Schaub. Bd. I, p. 15 fg. (der 2. Ausg.): „Erstlich ist dieses Stücke in der That das erste, welches bei der letzten Verbesserung unserer deutschen Schaubühne, die seit 12 Jahren erfolget ist, ans Licht getreten ist. . . . Ich habe das Vergnügen gehabt zu sehen, daß seit der Zeit die tragische Poesie bey uns Deutschen wieder rege geworden; indem an verschiedenen Orten geschickte Dichter aufgestanden, die theils durch Uebersetzungen, theils durch eigene Arbeiten, unsrer Schaubühne aufzuhelfen, bemühet gewesen. War es nun also nicht billig, dieses Stück, das der neueren tragischen Poesie bey uns die Bahn gebrochen, auch in den I. Band dieser Sammlung theatralischer Stücke einzurücken?" ꝛc.

Ebendaselbst: lieferten ihre jetzt auch in Destouches, de la Chaussee, St. Evremont, Dufreny ꝛc. — Philippe Nericault Destouches,

Digitized by Google

geb. 1709, ſt. 1754, Verfaſſer zahlreicher Luſtſpiele, wie le triple marriage, le médisant, le curieux impertinent ꝛc. — Pierre Claude Nivelle de la Chauſſée, geb. 1692, ſt. 1754; am berühmteſten iſt ſeine „Schule der Mütter.“ — Charles Rivière Dufresny, geb. 1648, ſt. 1741, war von einer ungemeinen Fruchtbarkeit (ſeine Oeuvres complétes enthalten an vierzig Stücke, Luſt- und Singſpiele), vermöge deren er es wagen konnte, ſelbſt neben Moliere um die Gunſt des Publikums zu ringen. — Vgl. im Allgem. Bouterw. a. a. O.

Zu pag. 238: eines wahrhaften komiſchen Genius: Holbergs. Ueber Holberg vgl. den Aufſatz des Verf. im Lit. hiſt. Taſchenb. zweiter Jahrgang (1844); eine genauere Ausführung deſſelben, nebſt einer Auswahl der vorzüglichſten Stücke, wird, ſeit Jahren vorbereitet, hoffentlich in Kürze (im Verlag der J. G. Cotta'ſchen Buchhandlung) ans Licht treten.

Zu pag. 239: die bürgerliche Komödie der Krüger, Löwen, Romanus, Stephanie, Bretzner, Großmann ꝛc. Joh. Chriſt. Krüger, geb. 1722, ſt. 1750. Er ſtudirte Anfangs Theologie; 1742 ging er als Schauſpieler zur Schönemann'ſchen Geſellſchaft. Unter ſeinen Theaterſtücken, die nach ſeinem Tode, 1763 von Löwen herausgegeben wurden, waren die Kandidaten und Herzog Michel die beliebteſten; namentlich das letztere wurde längere Zeit allgemein gegeben. Als Darſteller ſoll er ſich in Rollen, welche Hitze, Stolz und einen edlen Trotz erfordern, alſo in „Königen, Tyrannen und vornehmen Perſonen im höheren Komiſchen“ (Chronol. 104 fg.) hervorgethan haben. Vgl. Gerv. IV, 368 fg. 373. — Joh. Fr. Löwen, geb. 1729, ſt. 1771, Schönemann's Schwiegerſohn; bei der bekannten hamburger Theaterunternehmung von 1767, an der Leſſing ſich als Dramaturg betheiligte, war Löwen, gleichzeitig mit ihm, als Theaterdichter beſchäftigt. Seiner Geſch. d. deutſch. Theat. iſt mehrfach Erwähnung geſchehen; ſeine eignen dramatiſchen Arbeiten (das Orakel, Mißtrauen aus Zärtlichkeit ꝛc.) finden ſich meiſt im IV. Bd. der „Schriften“, Hamburg 1766, zuſammengedruckt. Am Berühmteſten machte er ſich durch ſeine „Romanzen“, 1762: Götting. Dichterb. p. 255—262. S. im Allg. Gerv. IV, 394, Chronol. 191 fgg., ſowie ausführlich bei Jördens III, 416—430. — Karl Franz Romanus, geb. 1731, ſt. 1787, ſchrieb zuerſt 1755 für die Koch'ſche Bühne zu Leipzig; eine Sammlung ſeiner Komödien erſchien 1761 zu Dresden. Am Meiſten Glück machte er mit ſeinen „Brüdern“, einer Modernisirung des berühmten Terenziſchen Stückes. Auch eine Farce: Kriſpin als Vater, war außerordentlich beliebt. Gerv. IV, 368. Chronol. 181. 187. 215. — Gottlieb Stephanie (gewöhnlich, zum Unterſchied von ſeinem Bruder Chriſtian Gottlob, der gleichfalls Schauſpieler, auch Schauſpieldichter, Stephanie der Jüngere genannt), geb. 1741, ſt. 1800. Er war Anfangs Officier, bis er 1769 zu Wien die Bühne betrat. Seine Luſtſpiele, wie die Werber, die abgedankten Officiere, die Kriegsgefangenen ꝛc. deuten zum Theil noch auf ſeinen früheren Stand zurück und ſind, zwar nicht als poetiſche Schöpfungen, nur als Sittenſchilderungen betrachtet, nicht ohne Werth. Sein Schauſpiel: der Deſerteur aus Kindesliebe, beherrſchte lange Zeit die Bretter. Als Schauſpieler („ſeine Rollen ſind brusque Officiers, haſtige und ernſte komiſche Alte, alte Bediente, und in der Tragödie Tyrannen:“

Digitized by Google

Chronol. p. 283) soll er nur mittelmäßig gewesen sein: s. Nicolai's Reise im IV. Band. Vgl. im Allgemeinen Gervinus IV, 383. 391. V, 530. 536. — Christoph Bretzner, geb. 1748, st. 1807: Gerv. IV, 370. Chronol. 294, 319. Er hat zahlreiche Sing- und Lustspiele geschrieben; sein „Räuschchen" wird noch heutzutage gern gesehen. — Gust. Fr. Wilh. Großmann, geb. 1746, st. 1796. Er betrat die Bühne zuerst 1774 bei der Seylerschen Gesellschaft zu Gotha; bald darauf, seit 1779, durch den damaligen Kurfürsten von Köln veranlaßt, übernahm er eine eigene Direction, erst zu Bonn, später zu Frankfurt, Bremen, Hannover ꝛc. Als Riccaut de la Marlinière und überhaupt als Chevalier, besonders aber als Marinelli, soll er vortrefflich gewesen sein. Auch seine Directionsführung wird gerühmt. Unter seinen zahlreichen Theaterstücken hat das Lustspiel: Nicht mehr als sechs Schüsseln, durch seine so naturwahre wie platte Schilderung der damaligen sogenannten höheren Kreise und ihrer geselligen Thorheiten, zu seiner Zeit große Wirkung gehabt, und verdient es in dieser Hinsicht, als Beitrag zur Sittengeschichte, auch heute noch einige Aufmerksamkeit. — Vgl. Gerv. IV, 370. V, 50. 320.

Zu pag. 239: Die bereits früher erwähnte feierliche Verbrennung des Harlekin. S. in Kürze Chronol. p. 77.

Zu pag. 242: Wenn wir dem Bericht einsichtvoller und kunstsinniger Zeitgenossen trauen wollen. Ein solcher competenter und einsichtiger Beurtheiler war ohne Zweifel F. L. W. Meyer in Hamburg, der Verfasser der vortrefflichen Biographie Schröder's. Dieser, bei Gelegenheit der Kurz'schen Bühne (s. oben p. 217) und ihrer Improvisationen, giebt Bd. I, p. 179 des genannten Werkes, folgendes Urtheil ab. Er spricht von Schröder's Aufenthalt bei Kurz, im J. 1767: „Unstreitig hat unser Freund, in dem kurzen Jahre, daß ihm außer dem Kreise seiner Familie verstrich, wichtige Erfahrungen, nicht nur für das Leben, sondern auch für die Kunst gesammelt. Seine Ansicht der Bühne, wie würdig sie gewesen, würde immer mangelhaft und befangen geblieben seyn, wenn er das freiere, fröhlichere und flüchtigere Treiben einer Gesellschaft, deren Hauptwerk in ungelernten Stücken und komischen Singspielen nach Wälschem Zuschnitt bestand, nie in der Nähe beobachtet und zum Theil mitgemacht hätte. . . . Ich bin weit entfernt, die Verdienste unsers Gottsched, Sonnenfels und Gebler, um die Regelmäßigkeit und Sittlichkeit des Schauspiels zu verkennen. Ich weiß welche Possen sie verbannen wollen, und sitze nicht an dem Stuhl der Richter. Aber eben so gewiß weiß ich auch, daß Niemand sich rühmen darf, ein lebendiges, rundes, ergreifendes Fest des Frohsinns begangen zu haben, der nur vorgeschriebene und nachgesprochene Redensarten, wie witzig sie auch angegeben, wie treffend sie auch vorgetragen werden, vernommen; der nicht erlebt hat, wozu unerwartete Einfälle der Schauspieler das Publikum, freudige Aufnahme des Publikums die Schauspieler begeistert. Freilich verfliegt Champagnerrausch schnell, doch bleibt er Champagnerrausch. O meine Truppe Sacchi!" — Auch die Anekdote von der schwermüthigen Königin Caroline Mathilde in Celle (1773) gehört hieher: ebendas. p. 242. — Als der vortrefflichste Improvisator dieser Zeit wird Grünberg (bei der Kurz'schen Gesellschaft) gerühmt: a. a. O. 177. 179. 242.

Digitized by Google

Ebendaſelbſt: die Oper. Eine vollſtandige Geſchichte der deutſchen Oper, von literariſchem ſowohl wie (was auf keine Weiſe zurückbleiben dürfte) muſikaliſchem Standpunkte, wird noch vermißt. Was die älteren Zeiten und den bloßen literar-, allenfalls auch culturhiſtoriſchen Apparat angeht, ſo iſt dazu in der „Dramatologia antiqua hodierna d. i. Bericht von den Operſpielen ꝛc. Aus Liebe zur Wahrheit geſchrieben von Heinr. Elmenhorſt, Paſtor zu St. Cathar. in Hamburg," 1688, ſowie in Mattheſons „Muſikaliſchem Patrioten" ꝛc. ein ſehr reichhaltiges Material zuſammengetragen, welches auch ſowohl neuerdings von Gervinus, am Schluß des III. Bandes, p. 460 fgg., als ſchon früher, mit ausſchließlicher Beſchränkung auf Hamburg, in Schütz' Hamb. Theatergeſch. Abſchn. II, p. 127—207 benutzt worden iſt. Indem ich mich daher begnüge, in Kürze auf dieſe beiden Vorgänger zu verweiſen, will ich, ſtatt mehrfach bekannte Thatſachen hier aufs Neue zu wiederholen, lieber, zur Charakteriſtik der Gattung und ihrer Principien, wie ſie damals aufgefaßt wurden, einen Auszug aus der Theorie der Oper geben, wie ſich dieſelbe in einem der beliebteſten poetiſchen Lehrbücher jener Zeit, in der unter Menantes' (d. i. Chriſt. Friedr. Hunold, geb. 1680, ſt. 1721: Jördens III, 488 fgg.) Namen erſchienenen, eigentlich jedoch von Erdmann Neumeiſter, Prof. zu Leipzig (geb. 1671, ſt. 1756: Gervin. III, 493. IV, 30) verfaßten „Allerneueſte Art zur Reinen und Galanten Poeſie zu gelangen," Hamburg 1707, dargeſtellt findet. In XIX. Abſchnitt: Von der Opera (p. 394 fgg. der Ausgb. v. 1722) heißt es hier unter Anderm folgendermaßen:

CCXLVIII. Eine Opera oder ein Sing-Spiel iſt gewiß das galanteſte Stück der Poeſie, ſo man heut zu Tage zu aestimiren pfleget.

CCXLIX. Zwar wenn man eine Comaedie, oder wovon wir itzo hauptſächlich handeln, eine Opera genau betrachtet, ſo iſt es, wenn die gantze Geſchicht beyſeit geſetzet wird, nichts anders, als ein Geſpräche, welches etliche Perſonen unter ſich zuſammen, etliche mit ſich allein halten. Und daher ſcheinet es nicht allzu natürlich zu kommen, wenn ſie Vers-weiſe, ſo wol redend als ſingend, eingeführet werden. Weil dieſes im gemeinen Leben niemals zu geſchehen pfleget.

CCL. Denn wenn ein Kerl etwas mit mir reden wolte, und machte mir lauter Reime her, oder ſänge mir ſeine Worte vor, ſo dächte ich, er wäre nicht richtig unter dem Hute.

CCLI. Jedoch wie die Opinion in allen Dingen ihre Herrſchafft zu exerciren weiß, ſo muß man ſich auch hier von ihr befehlen laſſen.

CCLII. Und wer wolte wegen der Göttlichen Muſic, die in der Opera ihre Vortrefflichkeit am beſten ſehen läſt, nicht etwas Menſchliches begehen.

CCLXI. Die gantze Sache beruhet auf der Invention und Disposition der Opera.

CCLXII. Was die Invention betrifft, ſo muß ſie wohl, weil es einmahl ſo eingeführet iſt, nach der vornehmſten Materie, etwas Verliebtes ſeyn.

CCLXIII. Dannenhero wo ja in einer Hiſtorie, oder wenn ein Held aufgeführet wird, an ſich ſelber keine Liebes-Sachen vorgegangen, ſo muß man ſolche mit einer geſchickten Manier darzu tichten.

CCLXIV. Ehe wir aber zu den Fontibus Inventionis kommen, wolte ich kürtzlich noch gedencken, ob man auch Bibliſche Geſchichte in einer Opera vorſtellen dürfte?

CCLXV. Ich weiß, daß ſolches von vielen, als etwas profanes ausgeſchrien

Digitized by Google

CALLOT

wird; gleichwol, wann keine Umſtände darzu kommen, welche contra analogiam fidei, bonos mores, et, quod maximum, contra gloriam et sanctificationem Nominis divini lauffen, ſehe ich nicht, warum man einer impietaet ſolte beſchuldiget werden, wenn man auch eine Bibliſche Opera verfertigte.

CCLXVII. Näher alſo zur Sache zu kommen, ſo nehme man nun entweder eine Heydniſche Fabel ex Mythologicis, oder eine wahrhafftige Hiſtorie, ſie ſey geiſtlich oder weltlich, oder fingire ſelber etwas. Man nehme ſich aber in acht, daß man nicht mit Stücken und Carthaunen, Musqueten und Granaten aufgezogen komme, wenn die Invention der Opera aus den alten Zeiten hergenommen iſt, do man von dergleichen Geſchütze noch nichts gewuſt hat. Man hüte ſich auch, keine ſolche Geſchichte mit einzumiſchen, die ſich erſt nach dieſer zugetragen, wovon die Opera hauptſächlich handelt. Was ich damit meine, will ich durch dieſes absurdum Comicum erläutern: Ich habe eine Opera geſehen, welche von Aenea zur Zeit des Trojaniſchen Krieges handelte, und da redten die Perſonen viel von Xerxe und Alexandro Magno, welche doch etliche hundert Jahr hernach gelebet. Im übrigen aber muß dieſes das Hauptwerck ſeyn, daß man Verwirrungen oder Intriguen hinein machet.

CCLXVIII. Und wenn keine in der Hiſtorie an ſich ſelber ſind, ſo muß man ſolche darzu ausſinnen, vornehmlich aber müſſen ſie auf die Haupt-Perſonen gerichtet ſeyn. Kan es bey den andern auch geſchehen, ſo iſt es deſto artiger.

CCLXXI. Wann die Intriguen bis gegen das Ende des letzten Actus können durch geführet werden, ſo iſt es galant. Denn es ſtehet nicht wohl, und ſoll auch von rechtswegen nicht ſeyn, wenn man gleich im Anfange oder Mittel wiſſen kan, wie das Werck ſich enden wird, weil die Spectatores an der Attention gehindert werden. . . .

CCLXXXII. Sehen wir nur auf die Perſonen, ſo wolte ich rahten, wenn ſie nicht von der Hiſtorie ſelbſt an die Hand gegeben werden, daß man zum wenigſten achte, und auffs höchſte zwölffe darzu nehme, jedoch mehr Manns-Perſonen als Frauenzimmer.

CCLXXXIII. Führet man aber Chöre oder Reihen mit ein, ſo wird einer auch nur vor eine Perſon gerechnet. . . .

CCLXXXV. Nachdem es auch einmahl eingeführet iſt, daß eine luſtige Perſon darbey ſeyn muß, muß man ebenfalls darauf bedacht ſeyn, und die wird meiſtentheils fingiret. Es darff aber eben nicht allemahl ein Pickelhering ſeyn, ſondern man kan einen Diener ꝛc. ꝛc. darzu nehmen. Manchmahl passiren auch wohl zwey ſolche kurtzweilige Purſche, auch wohl eine alte Frau oder andere Weibes-Perſonen von der Mittel-Sorte.

CCLXXXVI. Wenn die Opera von vielen Perſonen prächtig ausſehen ſoll, wie es auch wohl muß, ſo führe man nur ſtumme Perſonen mit ein, welche ſich gut praesentiren können, wenn ein König oder andere Haupt-Perſon auftritt, damit ſie ein ſtarck und anſehnlich Gefolge bey ſich habe.

CCLXXXVII. Item, wenn Soldaten, Schäfer, Jäger ꝛc. ꝛc. auftreten, kan man ihre Zahl nach Gefallen und Möglichkeit vermehren.

CCLXXXVIII. Fält ein Gefechte, Schlägerey ꝛc. vor, wo ſichs mit dem Singen nicht wohl thun läſt, ſind ſolche, nach dem Stande der Perſonen, unter einer Muſic von Trompeten oder Hautbois etc. aufzuführen. . . .

CCXCIII. Actus oder Handlungen, pfleget man insgemein nur drey zu

Digitized by Google

machen. Doch wer wolte mirs verbieten, wenn ſie nicht übermäßig groß, daß ich ihrer vier oder fünffe nehme, welche letztere Zahl in den Comödien ſonſt durchgehends autoriſiret iſt. . . .

CCCX. Jedoch ſoll in einer Haupt-Opera das Theatrum zum längſten in einer halben Stunde eine neue Veränderung haben, damit die Zuſchauer immer mit etwas andern mögen divertir werden, wornach ſich denn der Poet in der Elaboration einrichten muß. . . .

CCCXV. Eine Machine muß mit der Materie wohl überein ſtimmen, imgleichen mit der Perſon, ſo auf derſelben ſich befindet, eine richtige Verwandniß haben.

CCCXVI. Und da muß man, ſonderlich bey den Göttern, ꝛc. wiſſen, was ihnen vor ein Aufzug beygeleget wird. Als da pfleget Jupiter auf einem Adler, Phoebus auf einem Sonnen-Wagen, Juno auf einem Wagen mit Pfauen, Fortuna auf einer Kugel ꝛc. Mercurius aber fliegend durch die Lufft zu kommen.

CCCXVII. Wenn eine Machine von oben herabgelaſſen wird, iſt es am beſten, daß der Sänger den Anfang mit einer Aria machet. Denn da kan inzwiſchen mit dem Rittornello ſo lange praeambuliret werden, bis ſie ſich völlig praesentiret. Fängt ſie hingegen mit Recitativ an, ſo muß man entweder lange warten, bis die Machine herunter kömmt, oder man höret nicht, was ſie ſinget. Solches ſoll man auch beobachten, wenn ſie wieder in die Höhe gehet. Doch könte man alsdenn bisweilen an ſtat der Aria nur ein Paar Ariöse Verſe ſetzen. Wie ſchon oben in der Section von Arien iſt gedacht worden.

CCCXVIII. Das ſind aber eben nicht alles Machinen, was vom Himmel kömmt, ſondern man rechnet auch Feld-Läger, Jagden, Schiff-Fahrten, Belagerungen, Triumph-Wagen, und dergleichen mit darzu. Jemehr nun eine Opera ſolche Praesentationes aufführet, je prächtiger wird ſie werden.

CCCXIX. So geben auch die Ballete der Opera ein treffliches Anſehen. Manche ſtellen eins beym Schluſſe einer jedweden Handlung an. Andere aber thun es, wo ſichs am beſten fügt, und wie es die Materie an die Hand giebet. Jedoch dächte ich, daß man ſolches vor allen Dingen beym Ende der gantzen Opera nicht vergeſſen möchte. . . .

CCCXXIII. Die Arien nicht zu vergeſſen, ſo ſind dieſe die Seele einer Opera. . . .

CCCXXV. Ich mag ſie entweder im Anfange, oder im Mittel, oder am Ende der Scene ſetzen, mit einem Worte: Wie und wo ſichs am beſten ſchicket.

CCCXXVI. Es ſoll aber leichtlich kein Auftritt, er müſte denn ſehr kurtz ſeyn, vorbey gelaſſen werden, wo nicht zum wenigſten eine Aria anzutreffen iſt.

CCCXXVII. So läſt ſichs auch gar wohl practiciren, wenn die Scene kurtz iſt, daß man eine Aria ohne Recitativ machet. Oder, da man ſolches nicht thun will, nimmt man eine Cavata. . . .

CCCXXIX. Wie aber nun die Arien die vornehmſte Zierde des Wercks, ſo muß ich auch einer Perſon, nachdem ſie vornehm iſt, mehr Arien zutheilen, als einer andern. . . .

CCCXXXI. Was den Stylum der gantzen Opera betrifft, ſo müſſen einer Perſon ſolche Redens-Arten gegeben werden, nachdem es ihr Stand mit ſich bringet. Iſt ſie hoch, ſo bedienet man ſich eines hohen Styli; iſt ſie von der

Digitized by Google

Mittel-Sorte, so bält man auch in Worten und Phrasibus ein geschicktes Temperament. Ist sie lustig, so suchet man allerhand lustige Einfälle hervor.

CCCXXXII. Im übrigen aber und generaliter ist es am besten, man behält Stylum mediocrem. Denn sublimis gehöret vor Tragoedien, und wird von den Spectatoribus, weil es doch nicht lauter Gelehrte sind, das zehendemahl nicht verstanden, oder machet ihnen einen Eckel, wenn die Verse nach lauter Ambra, Ziebeth, und Jesmin riechen, oder mit lauter Perlen und Diamanten versetzt, oder in dunckele Allegorien aus der Mythologie eingewickelt sind. . . .

CCCXLI. Letzlich von der gantzen Mensur und Grösse einer Opera zu reden, so muß sie der Poete darnach einrichten, daß sie über zwey, aufs längste drey Stunden nicht währe, worzu ohngefehr tausend, und wenn wenig Arien sind, bis zwey tausend Verse des Recitatives; so dann dreißig, und wenn wenig Recitativ, bis funffzig Arien erfodert werden.

Zu pag. 244: verschmähte es nicht, zur Abwechselung auch einmal Pferdemärkte und Schlachtfeste ꝛc. Schütz, Hamb. Theatergesch. p. 152 fgg.: „Unter den damaligen Vielschreibern trieb keiner den Opernunsinn höher, als der Rath Joh. Phil. Prätorius. . . . Er trat 1725 mit einer Oper der Hamburger Jahrmarkt, und in dem nämlichen Jahre mit der Hamburger Schlachtzeit oder der mislungne Betrug, hervor. An beide aufgeführte Opern hatte Keyser sein musikalisches Talent verschwendet. So nachsichtig nicht blos das Hamburger theatralische Publikum gegen die Ungezogenheiten auch dieser starkbeklatschten Schlachtfestoper war: so ward doch diese eine Oper, die nach Mattheſons Ausdruck, Szene, Musik, ja den Staat selbst verunehrte, als sie wiederhohlt werden sollte, von Obrigkeitswegen verboten, und Gerichtsdiener musten die schon angeschlagnen Zettel wieder abreissen. So abentheuerlich und obscön dies Opergemächte war, so hatte es doch seines Gleichen, und diese Strenge hätte (wie Mattheſon meint,) mehrere Opern mit gleichem Rechte treffen dürfen. Hier sind ein paar Proben dieser Oper, an welche von Seiten des Dekorationswesens nichts gespart war, um die in Hamburg ebedem sehr solenne Schlachtfestfeier auch auf der Bühne feierlich zu machen. Ein (anständiger) Prolog, in welchem die Oper, Poesie, Musik, Mahlerei und Ballet personifizirt sich über ihre Bestimmung und Wirkung unterhalten, macht den Anfang. In der Oper selbst verändert sich der Schauplatz, der im Prolog einen Platz vor dem Operhause im Prospekt stellte, in den Hamburgischen Pferdemarkt, Rathskeller, Hopfen (Kraut) Markt, und zuletzt in eine große Diele, welche zu dem Schlachtfestin bereitet wird. Ein Mahler, Signore Fabris, hatte alle seine Kunst auf die Dekorationen verwandt. 17 redende und mehr als 30 tanzende und singende Personen erscheinen nach und nach auf den Brettern. Hamburgische Bürger mit ihren Frauen und Töchtern, Marquis, Juden, eine Lütjemaid (Hausmädchen) Ochsenhändler, Kammermädchen, Hausknechte, Bauren, Nachtwächter, Fischerjungen, Wurstmacherinnen, ja gar eine Panzenklopferin, welche ein Monsieur (!) Buchhöfer tanzt, repräsentiren sich in Gruppen, tanzenden und singenden Chören. Es wird platt- und hochdeutsch gesungen und gesprochen. Das Stück ist eine Musterkarte von plattdeutschen Schimpfworten. Ein Beispiel einer verliebten Herzensergießung mag folgende Arie des Hausknechts Marten geben:

Digitized by Google

My wätert de Schnute, my fangert de Rügge,
de Lewe mackt im Harten Larm.
De Deeren is nüdlich, schnügger und flügge,
Hadd' ick se doch man erst in Arm!

Ein Jude Abraham singt:

Ein Mauschel wird täglich betrogen,
das Keseff (Silber) läufft sparsam ein;
doch, wenn er die Goygems (Christen) betrogen,
so muß er gleich ein Maschegh (Betrieger) seyn."

*

Ueber einige der beliebtesten Opernsängerinnen jener Zeit, die schöne Konradine (um 1710: die Tochter eines Dresdner Barbiers, später an einen Grafen Gruzewski vermählt), Madame Keyser, die Schaller, Nischmüller, Schober ꝛc. s. ebendas. p. 142 fgg.

Ebendaselbst: gegen welche Gottsched seine Angriffe richtete. S. Krit. Dichtk. p. 739 fgg.: „Wenn nicht die Regeln der ganzen Poesie übern Haufen fallen sollen, so muß ich mit dem St. Evremond sagen: Die Oper sey das ungereimteste Werk, das der menschliche Verstand jemals erfunden hat. Ein jeder kann aus der Beschreibung eines Gedichtes überhaupt den Beweis machen. Ein Gedicht, oder eine Fabel muß eine Nachahmung einer menschlichen Handlung seyn, dadurch eine gewisse moralische Lehre bestätiget wird. Eine Nachahmung aber, die der Natur nicht ähnlich ist, tauget nichts: denn ihr ganzer Werth entsteht von der Aehnlichkeit. Aus dieser aber sind alle die Regeln geflossen, die wir oben von der Schaubühne, sowohl für die Tragödie, als Komödie, gegeben haben. Diese Regeln sind aus der Natur selbst genommen, durch den Beyfall der größten Meister und Kenner von Schauspielen bestärket, und bey den gescheidesten Völkern gut geheißen worden. Was also davon abweicht, das ist unmöglich recht, und wohl nachgeahmet. Wer sieht aber nicht, daß die Oper alle Fehler der oben beschriebenen Schauspiele zu ihren größten Schönheiten angenommen hat; und daß sie ganz und gar wegfallen, oder doch ihre vornehmste Anmuth verlieren würde, wenn man sie davon befreyen wollte? .... Einmal ist es gewiß, daß die Handlungen und dazu gehörigen Fabeln, mit den alten Ritterbüchern und schlechten Romanen mehr Aehnlichkeit haben; als mit der Natur, so, wie wir sie vor Augen haben. Wenn wir eine Oper in ihrem Zusammenhange ansehen, so müssen wir uns einbilden, wir wären in einer andern Welt: so gar unnatürlich ist alles. Die Leute denken, reden und handeln ganz anders, als man im gemeinen Leben thut: und man würde für närrisch angesehen werden, wenn man im geringsten Stücke so lebete, als es uns die Opern vorstellen. Sie sehen daher einer Zauberey viel ähnlicher, als der Wahrheit; welche Ordnung und einen zulänglichen Grund in allen Stücken erfodert. Wo sieht man im gemeinen Leben Leute, die einander als Götter anbethen; Liebhaber, die auf den Knieen vor ihren Gebietherinnen liegen, und sich das Leben nehmen wollen; Prinzen, die in Gestalt der Sklaven in weitentlegene Länder ziehen, weil sie sich in den bloßen Ruf von einer Schönheit verliebet haben; Könige, die ihre Kronen, um eines schönen Weibes halber, verlassen, und

Digitized by Google

was dergleichen Phantaſien mehr ſind? Wo höret man die gewöhnliche Operſprache, von Sternen und Sonnen, von Felſenbrüſten und ätnagleichen Herzen, von verfluchten Geburtsſtunden, um eines ſcheelen Blickes wegen, und von grauſamen Donnerkeilen des unerbittlichen Verhängniſſes, welches eine verliebte Seele nur zu lauter Marter erkohren hat? Alle dieſe Dinge ſind uns ſo fremde, daß wir ſie in keiner Reiſebeſchreibung von Liliput für erträglich halten würden; und gleichwohl ſollen ſie in der Oper ſchön ſeyn. Ich ſchweige noch der ſeltſamen Vereinbarung der Muſik, mit allen Worten der Redenden. Sie ſprechen nicht mehr, wie es die Natur ihrer Kehle, die Gewohnheit des Landes, die Art der Gemüthsbewegungen und der Sachen, davon gehandelt wird, erfordert: ſondern ſie dehnen, erheben, und vertiefen ihre Töne nach den Phantaſien eines andern. Sie lachen und weinen, huſten und ſchnupfen nach Noten. Sie ſchelten und klagen nach dem Tacte; und wenn ſie ſich aus Verzweifelung das Leben nehmen, ſo verſchieben ſie ihre heldenmäßige That ſo lange, bis ſie ihre Trillee ausgeſchlagen haben. Wo iſt doch das Vorbild dieſer Nachahmungen? Wo iſt doch die Natur, mit der dieſe Fabeln eine Aehnlichkeit haben? . . . . Die Muſik an ſich ſelbſt iſt zwar eine edle Gabe des Himmels: ich gebe es auch zu, daß die Componiſten viel Kunſt in ihren Opern anzubringen pflegen; wiewohl ſie auch oft übel angebracht wird. Aber was die Poeten daran thun, und überhaupt, die ganze Verbindung ſo verſchiedener Sachen taugt gar nichts. Ich ſehe überdas die Opera ſo an, wie ſie iſt; nämlich als eine Beförderung der Wolluſt, und Verderberinn guter Sitten. Die zärtlichſten Töne, die geileſten Poeſien, und die unzüchtigſten Bewegungen der Opernhelden und ihrer verliebten Göttinnen bezaubern die unvorſichtigen Gemüther, und flößen ihnen ein Gift ein, welches ohnedem von ſich ſelbſt ſchon Reizungen genug hat. Denn wie wenige giebt es doch, die allen ſolchen Verſuchungen, die ſie auf einmal beſtürmen, zugleich wiederſtehen können? So wird die Weichlichkeit von Jugend auf in die Gemüther der Leute gepflanzet, und wir werden den weibiſchen Italienern ähnlich, ehe wir es inne geworden, daß wir männliche Deutſche ſeyn ſollten. . . . . Die Liebe, dieſe gefährliche und tyranniſche Leidenſchaft, die einzige Liebe iſt die Seele der Oper, und ihr ewiger Gegenſtand. Man trägt darinnen die verderbteſten Regeln ungeſtraft vor, die nicht nur der Religion, ſondern auch der geſunden Staatskunſt ſchnurſtracks zuwider laufen. Nach der Abſicht eines wahren Dichters, muß eine jede dramatiſche Poeſie ſich vorſetzen, die Menſchen in irgend einem Stücke zu beſſern, und den Unterricht mit allen Annehmlichkeiten des Vergnügens vorzutragen. In der Oper aber iſt das Vergnügen der einzige Zweck, den man ſich vorſetzet; ſie bringt auch keine andere Wirkung zuwege, als daß ſie die Sinne bezaubert, die Seele weichlich macht, die Sitten verderbt, und ein ganzes Volk auf nichtige Dinge lenket. Man könnte noch hinzuſetzen, daß die lange Weilr, bey dieſem ewigen Singen und bey den beſtändigen Symphonien, unvermeidlich iſt, die das Weſen unſerer Opern ausmachen. . . . . Auch den deutſchen Text verſteht man, vor ſo vielen Trillern und künſtlichen Veränderungen der Töne, in einer mäßigen Entfernung von der Schaubühne, ſchon nicht mehr; wo man nicht ein Buch hat, und ſich durch das Leſen einhilft. Wenn man aber ins Buch ſehen muß, ſo verliert man ja das Vergnügen der Augen an der guten Vorſtellung. So iſt denn die Oper ein bloßes Sinnenwerk: der Verſtand und das Herz bekommen nichts davon. Nur die Augen werden geblendet; nur das

Digitized by Google

Gehör wird gekützelt und betäubet: die Vernunft aber muß man zu Hause lassen, wenn man in die Oper geht, damit sie nicht etwa durch ein gar zu kützliches Urtheil, die ganze Lust unterbreche."

Zu pag. 245: und Gottsched, nachdem er mit sichtlicher Freude, in boshaften Bülletins. Nöth. Vorr. I, 308, beim Jahre 1733: „NB. Man wird wahrnehmen, daß nunmehr die Opern merklich verschwinden. Ob dieses dem neuen Geschmacke an den Trauerspielen zuzuschreiben gewesen: mögen Verständige selbst urtheilen." p. 311, zum J. 1738: „NB. Die Opern vermindern sich merklich." p. 312, beim J. 1740: „NB. Man bemerke, wie sehr die deutschen Opern abnehmen, oder dünne werden." Endlich p. 314, beim Jahre 1741: „NB. Hiermit hören die deutschen Opern gar auf; und zwar an einem Orte (Danzig), wo sonst niemals welche gespielet worden. Da sie in Deutschland keinen Beyfall mehr finden können, haben sie ihr Heil daselbst versuchen wollen, aber ohne allen Erfolg. St. Evremond (vgl. o.) hat es prophezeiht; daß man des beständigen Singens endlich überdrüssig werden würde. Es ist eine Ehre für die Deutschen, daß sie diese Weissagung zuerst erfüllet haben."

Digitized by Google

Siebente Vorlesung.

Lessing. Seine Bedeutung für die Entwicklung des deutschen Geistes im Allgemeinen; Stellung zur Literatur, zum Theater. — Die Leipziger Bühnendichter: Joh. El. Schlegel, Gellert ꝛc.; das rührende Lustspiel, das Schäferspiel. — Die Leipziger Bühne: die Neuberin und die Schönemann'sche Truppe. — Lessing in Leipzig: früheste Versuche; Weiße. — Lessing in Berlin: Theaterzustände von Berlin bis Mitte des achtzehnten Jahrhunderts; Eckenberg, Schönemann, Schuch. — Lessing's Beiträge zur Historie ꝛc. des Theaters. — Das bürgerliche Trauerspiel: Miß Sara Sampson. — Opposition gegen die Franzosen; Einführung der englischen Bühne, Shakespeare. — Minna von Barnhelm. — Lessing in Hamburg; die Hamburgische Dramaturgie. — Emilia Galotti; Nathan.

Es war der Name Lessings, mit dem ich meine neuliche Vorlesung schloß: ein Name, der in der Geschichte unserer Literatur wahrhaft einzig dasteht durch die Uebereinstimmung, mit der alle Zeiten und alle Parteien in seiner Anerkennung, seiner Bewunderung sich vereinigen. Keinem andern unserer deutschen Schriftsteller haben Mit- und Nachwelt so volle, unzerstückelte Kränze des Ruhmes gewunden, keines anderen Verdienste sind von jeher so bereitwillig, so gleichmäßig anerkannt und gepriesen worden.

Worauf denn beruht diese Größe? worin bestehen diese Verdienste? Wir haben (auch darin stimmen alle Beurtheiler überein) größere Dichter gehabt, Talente von reicherem poetischem Vermögen. Ja Lessing selbst, mit der edlen, freimüthigen Bescheidenheit, dem großartigen

Digitized by Google

Wahrheitsinne, der ihn charakterisirt, wollte sich überhaupt nicht einmal als Dichter gelten lassen; er fühle (sagte er) die lebendige Quelle nicht in sich, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, er müsse Alles durch Druckwerk und Röhren aus sich herauspressen. Wie kommt es denn, daß dieser Mann nichts destoweniger noch heutigen Tags mit Auszeichnung genannt wird neben den reichbegabtesten, den glücklichsten Dichtern unserer glänzendsten Epoche? Bald ein Jahrhundert liegt zwischen unserer und seiner Zeit, wir sind anders geworden seitdem in allem Denken und Dichten, Fühlen und Meinen, große Philosophen, große Dichter haben uns neue Anschauungs-, sogar neue Ausdrucksweisen gelehrt: wodurch geschieht es denn, wie ist es möglich, daß wir in Allem, was das innerste Wesen der Kunst, die eigentliche principielle Grundlage des Schönen anbetrifft, immer wieder zurücklenken zu Lessing, ja daß noch heut, wie vor siebzig und achtzig Jahren, sein Laokoon, seine hamburgische Dramaturgie noch immer gleichsam die Bekenntnißschriften unserer modernen Literatur, die Bibel gleichsam jedes jungen Dichters, jedes angehenden Künstlers geblieben sind?!

Erinnern wir uns, was ich Ihnen am Schluß meines letzten Vortrages über den allgemeinen Charakter, die historische Aufgabe dieser Lessing'schen Epoche andeutete. Aus der wüsten Zerflossenheit, sagte ich, der beiden letzten Jahrhunderte rang jetzt der deutsche Geist sich wieder zu finden, sich zu sammeln gleichsam im Reiche des Schönen. Die Religion, die abstracte Hingabe an das Jenseitige, hatte aufgehört, die bestimmende Macht der Zeit zu sein: die Politik, das freie Staatsleben, die Verwirklichung der Idee auf dem Gebiete der concreten, historischen Zustände, war es noch nicht. So schlug einstweilen zwischen den beiden getrennten Welten die Kunst, diese Vermittlung des Diesseit mit dem Jenseitigen, der Idee mit der Wirklichkeit, ihren schönen, farbigen Regenbogen. Statt der freien Religion, die durch Luther, wenn auch nicht der Praxis, so doch dem Principe nach, dem Princip des Protestantismus, bereits erworben war — statt des freien Staates, der späteren Gelegenheiten zu erwerben blieb (und sogar wir müssen noch heute sagen: zu erwerben bleibt), wurde jetzt die freie Kunst Loosung und Aufgabe der Zeit.

Digitized by Google

Es war die äſthetiſche Epoche unſeres Volkes. Wie ehemals die Religion, wie in dieſem Augenblicke die Politik die ſtaatliche, die hiſtoriſche Entwicklung, ſo damals die Kunſt nahm alle Kräfte in Anſpruch, unterwarf ſich alle Geiſter, gährte und trieb in allen Herzen. Daher mit einem Mal dieſe Fülle von Dichtern, die in Deutſchland auftaucht, daher dies Wiederanknüpfen an die großen Lehrer und Muſter alles Schönen, die Griechen, daher dieſe ganze ſogenannte klaſſiſche Epoche unſerer Literatur, die ſeit Mitte des vorigen Jahrhunderts heraufſteigt und die ihre Klaſſicität eben dieſem Umſtande verdankt, daß die Zeit damals ſo ganz rein aufging in der Kunſt, ſo gar keinen anderen Inhalt hatte, keinen andern Ausdruck verlangte, als einzig den äſthetiſchen.

Leſſings große weltgeſchichtliche That nun iſt es, dieſen Inhalt der Zeit zuerſt ausgeſprochen, ihr zuerſt zu ihrem eigenen Bewußtſein verholfen, ſie über ſich ſelbſt und ihre Aufgabe aufgeklärt zu haben: dadurch, daß er zuerſt das Weſen der Kunſt, die Idee des Schönen entdeckte und beſtimmte. Gottſched ſowohl, wie ſeine literariſchen Gegner, die Schweizer Bodmer und Breiſinger, hatten das Weſen der Kunſt bis dahin alle nur in äußerlichen Merkmalen geſucht; ſie hatten Anweiſungen gegeben, Recepte gleichſam, wie die Schönheit zu finden, aus welchen Elementen ſie zu miſchen, auf welchem Wege, trocknem oder naſſem, kaltem oder warmem, ſie herzuſtellen ſei. Leſſing zuerſt erfaßte den Begriff der Kunſt; er zeigte was ſie iſt; er bewies, daß, um der Kunſt mächtig zu werden, wir zunächſt und vor Allem zurückkehren müſſen zur Natur. Die Natur allein iſt die Grundlage des Schönen, die Mutter aller Kunſt: nicht freilich die rohe, ungebundene, ſondern die verklärte, die durch den Geiſt wiedergeborene Natur, die Natur der Griechen, die Natur Shakeſpeare's, die er mit triumphirendem Stolz gegen die Unnatur der Franzoſen in die Wagſchale warf. — Leſſing zuerſt wies die Freiheit der Kunſt, ihre Selbſtberechtigung und eigene, unabhängige Würde nach und daß die Schönheit gleichfalls eine Offenbarung des Göttlichen, die nicht erſt, um Zutritt zu finden zu den Herzen der Menſchen, der Moral die Schleppe zu tragen brauche. —

Auch waren dies keine einzelnen, genialen Blitze, welche Leſſing in das dämmernde Bewußtſein ſeiner Zeitgenoſſen hineinſchleuderte: es war die

Digitized by Google

Frucht gründlicher wissenschaftlicher Studien, es war ein heller, sonniger Tag der Aufklärung, den er über seine Zeit heraufführte, es war ein ganzes System der Kunst, eine ganze Lehre des Schönen, die er in seinem Laokoon, seiner Dramaturgie aufbaute und zu der nun einem Jeden der Zutritt offen stand.

Es begreift sich hienach leicht, worauf das ungeheure geistige Uebergewicht Lessings beruht und woher es kommt, daß alle größten Dichter der folgenden Jahrzehnte, ein Goethe, ein Schiller ꝛc. alle bei ihm anknüpfen. Lessing ist das incarnirte Bewußtsein seiner Zeit. Wonach Alle rangen, was Allen auf der Zunge lag, wohin Alle in dunklem Drange jagten und strebten: er hatte es gefunden, er sprach es aus, er lehrte es verstehen, das große, das Geheimniß des Schönen. —

Auf diese Art ist Lessing der eigentliche geistige Vater unserer sogenannten klassischen Epoche geworden; auf diese Art ist er es, zu dem alle Ströme zurücklenken, den wir alle als Lehrer und Meister zu verehren haben, so lange überhaupt die Kunst unter uns lebendig, so lange die deutsche Nation im Stande sein wird, sich in der Kunst einen Ausdruck ihres innersten Daseins zu erhalten: das heißt, so lange sie selber existirt.

Keine andere Sphäre unseres literarischen und künstlerischen Lebens nun (wiewohl er, bei dem ungeheuren Umfang seines Wissens und seiner rastlosen Thätigkeit, in Wahrheit kaum eine unberührt gelassen) keine andere Sphäre, sage ich, unseres literarischen Lebens hat diesen reformatorischen Einfluß Lessing's nachhaltiger empfunden, in keiner andern hat er sich heimischer angesiedelt, zu keiner andern ist er, selbst widerstrebend, selbst gegen seinen Willen, wenigstens gegen seinen ausgesprochenen Entschluß, dennoch häufiger zurückgekehrt, und darum auch in keiner andern ist sein Name von bedeutendern, großartigeren Erinnerungen umgeben, als in der Geschichte unseres Theaters.

Schon Gottsched, wie wir neulich gesehen, hatte, sei es Instinct, sei es Begünstigung des Zufalls, sei es gar nur der Wunsch gewesen, seiner Eitelkeit und seinen dictatorischen Gelüsten ein neues, ergiebiges Terrain zu eröffnen — genug: schon Gottsched hatte richtig erkannt, daß die Bühne, in den damaligen Verhältnissen, der wahre Markt der

Digitized by Google

Oeffentlichkeit und daß daher jede neue literarische Richtung, welcher es um Anerkennung und Einfluß zu thun war, vor Allem und zuerst sich des Theaters zu bemächtigen habe. Wie hätte, was sich dem rohen Instinct, der kleinen, berechnenden Schlauigkeit eines Gottsched offenbarte, der prüfenden Einsicht, dem klaren, durchdringenden Verstande eines Lessing verborgen bleiben können?! Auch Lessings ganzes Bestreben, von seinem ersten Auftreten an bis dahin, wo er mit gebrochener, nicht mit erschöpfter Kraft vom Leben scheidet, geht immer und immer wieder auf das Theater. Das ist der eigentliche Mittelpunkt seiner Thätigkeit, die große, die Lebensaufgabe, die er nicht, wie Gottsched, zu persönlichem Ruhm und Vortheil auszubeuten sucht: nein, der er selbst mit tiefer sittlicher Bescheidenheit sich unterordnet, die er nie verläßt, von der keine Enttäuschungen, keine bittersten Erfahrungen ihn abzulenken vermögen, zu der er immer wieder zurückkehrt mit neuem Muth, neuen Hoffnungen, ja der er, in edler Aufopferung, selbst da noch seine letzten, sterbenden Kräfte widmet, da er schon sich selbst sagen muß, daß seine Zeit ihn in Stiche gelassen und daß noch manches Wasser entlanglaufen muß, ehe jene Nationalbühne, von der er so viel geträumt, der er so viel edelsten Eifer gewidmet, sich wirklich unter uns Deutschen erheben wird! — Das deutsche Theater ist der rothe, der blutige Faden, die Herzader gleichsam, welche Lessings ganzem wechselvollem Dasein Zusammenhang und Leben giebt; er ist, für ein volles Menschenalter, von Mitte der vierziger bis Ende der siebziger Jahre, der eigentliche Mittelpunkt, der lebendige Träger der deutschen Bühne; weder eine Lebensgeschichte Lessings könnte man schreiben, ohne zugleich die Theatergeschichte dieses Zeitabschnittes, noch auch diese Theatergeschichte, ohne zugleich das Leben Lessings zu schreiben. —

Und so mögen denn auch wir, bei unserm Ueberblick über diese Periode der deutschen Theatergeschichte, unseren Standpunkt am Ungezwungensten in Lessings eigenem Leben nehmen, indem wir die Schicksale der Bühne in dem angegebenen Zeitraum, bis zu Ende der siebziger Jahre, um die persönlichen Schicksale und Leistungen dieses vorzüglichen Mannes zu gruppiren suchen.

Es müssen dabei hauptsächlich drei Epochen unterschieden werden.

Digitized by Google

Die erste, Lessings Aufenthalt in Leipzig und seine ersten Jahre in Berlin umfassend, bis zur Aufführung der Miß Sara Sampson im Jahre 1755. Es ist dies eine einleitende, gemischte Epoche, welche, in ihrem Schwanken zwischen Altem und Neuem, namentlich zwischen Anerkennung und Bekämpfung der Franzosen, den gemischten und schwankenden Zustand der damaligen Literatur selbst repräsentirt.

Die zweite umfaßt Lessings Kreuz- und Querzüge, seinen Aufenthalt in Breslau und Hamburg, sowie die Abfassung der Minna von Barnhelm; ihr parallel geht der entschiedene Bruch mit den Franzosen, die Einführung Shakespeare's, sowie die theoretische Grundlage der dramatischen Kunst in der hamburger Dramaturgie.

Endlich die dritte und reifste Epoche, in der Verschmelzung Shakespeareſcher Kraft und Wahrheit mit griechischer Anmuth und Milde; ihre Frucht Emilia Galotti (wiewohl dieses Stück, wenn auch jetzt erst erschienen, doch seiner Entstehung nach zum Theil noch in die frühere Epoche fällt) und Nathan der Weise: dieses letztere Stück, drei Jahre vor Lessing's Tode (1778) erschienen, sowohl künstlerisch wie in seiner hohen sittlichen Bedeutung, der eigentliche Abschluß, die wahre, höchste Vollendung des ganzen Lessing'schen Lebens und Strebens, ein letztes, köstlichstes Zeugniß jener schönen Menschlichkeit, jenes künstlerischen wie sittlichen Ebenmaßes, jener Klarheit und Abrundung, nach welcher Lessing alle Zeit gestrebt, ja die er niemals, selbst in der brennendsten Hitze des Kampfes nicht, verläugnet hatte und in der nun, wie in einem letzten, harmonischen Accorde, dies reiche, vielerschütterte Leben zuletzt wohllautend verklingt. — —

Als Lessing im Jahre 1746 mit siebzehn Jahren, ein armer Landpredigerssohn, um sich, dem Willen seines Vaters gemäß, dem Studium der Theologie zu widmen, nach Leipzig kam, befanden sich weder Gottsched noch die Neuberin auf jenem Höhepunkt des Glanzes und der Ehre, auf welchem wir sie, in dem stolzen Bewußtsein, die Regeneration der deutschen Bühne vollbracht zu haben, zu Ende der dreißiger Jahre erblickten. Sogar sie selbst waren persönlich mit einander zerfallen und verfeindet, um einer geringfügigen und elenden Ursache willen: nämlich weil die Neuberin sich geweigert hatte, ein gewisses,

Digitized by Google

von Gottsched empfohlenes Manuscript, eine Uebersetzung aus dem Französischen von seiner „geschickten Freundin", zur Aufführung zu bringen. Dies der nächste und scheinbare Grund; der eigentliche und tiefere war vermuthlich der gewesen, daß die Neuberin der täglich wachsenden Anmaßungen und Hofmeistereien ihres gelehrten Patrons überdrüssig geworden. Möglich auch, daß das Repertoire, welches Gottsched ihr so lange geliefert, allmälig seine Zugkraft verloren, und daß die Theaterkasse nicht mehr den Vortheil von dieser Verbindung hatte, wie ehemals.

Dazu ferner kam die Krisis, in welche Gottsched's literarisches Ansehen selbst gerathen war. Er hatte sich mit den schon genannten Schweizern in einen Streit über die Theorie der Dichtkunst eingelassen: ein Streit, in welchem zwar, was die Sache angeht, die Herren Schweizer sich nicht weniger geschmacklos zeigten, als Gottsched selbst, in dem aber nichts destoweniger Gottsched durch die Eitelkeit und die hohle, nichtige Anmaßung, die er dabei an den Tag legte, täglich mehr und mehr den Kürzeren zog. Was, in Zeiten namentlich, wo der Muth gebricht, Princip gegen Princip herauszukehren und Grundsatz an Grundsatz wahrhaft zu messen, bei so vielen geschichtlichen Kämpfen der Fall ist, literarischen und anderen: nicht die Stärke seiner Gegner, seine eigene Schwäche war es, woran Gottsched zu Grunde ging; seine Gegner siegten, nicht weil sie Recht — nur weil sie vielleicht etwas weniger Unrecht oder auf eine andere Art Unrecht hatten als er.

In Folge dieser Zwistigkeiten nun, welche allerdings für Jeden, dem nicht das Talent verliehen war, in einem abstracten Parteigetriebe vollständig aufzugehen, auf die Dauer ziemlich lästig werden mußten, darum schon, weil aus ihnen wenigstens kein Resultat zu erwarten stand und weil im Grunde weder der Eine noch der Andere recht wußte, um was er stritt — in Folge dessen, sage ich, hatte sich nun in Leipzig selbst, im Lauf der vierziger Jahre, eine gewisse mittlere Fraction junger Schriftsteller gebildet, welche, weder zu Gottscheds noch zu der Fahne der Schweizer schwörend, einstweilen in praktischen Versuchen ihren eigenen Weg zu gehen suchten. Wir haben dabei namentlich Johann Elias Schlegel, Gellert, Gleim, Weiße, Mylius ꝛc. im Sinne: lauter Leute, die, zwar

Digitized by Google

von Gottsched ausgehend und in der Tradition französischer Muster erzogen, sich doch im Verlauf ihrer weiteren Entwicklung mehr oder weniger davon zu befreien und eine leidliche Selbstständigkeit zu erringen wußten. Auch für die Mehrzahl von ihnen war das Theater der hauptsächlichste Tummelplatz ihrer jugendlichen Kräfte. Sie schrieben Stücke: nicht zwar französische Uebersetzungen, sterbende Cato's u. dgl. im Geschmacke Gottsched's, aber doch noch immer zahm genug, um Gottsched und seinem kritischen Anhange kein eigentliches Aergerniß zu geben: meistentheils kleine, einfache Lustspiele, mit moralischer Tendenz, abgeblaßte Bilder des damaligen häuslichen und geselligen Lebens. Auch die Sentimentalität, das zärtliche Fühlen und Schmeicheln des eigenen Ich, das damals bereits in Klopstock, Kleist, Gleim und deren Freunden seinen ersten schüchternen Anfang nahm, ging zum Theil in diese Lustspiele über, und half hier eine eigene Gattung hervorbringen: das weinerliche oder rührende Lustspiel, ein Keim, der späterhin, mit der wachsenden Sentimentalität, sich weit über die deutsche Bühne ausbreitete, ja als dessen letzte Spitzen wir in einer künftigen Epoche den Thränenjammer der Iffland'schen Stücke wiederfinden werden. — Als Verfasser solcher Stücke war dazumal besonders Gellert berühmt, dessen milder, weicher, fast kränklicher Natur diese Gattung auch allerdings höchst angemessen war; seine kranke Frau, sein Lotterieloos, seine Betschwester wurden gern und viel gegeben, und erhielten sich bis zu Ende der sechziger Jahre auf der Bühne. —

So unerheblich nun auch diese Stücke in ästhetischer Hinsicht waren, so wichtig und bedeutend wurden sie für die Ausbildung unserer Schauspieler. Je einfacher nämlich diese Charaktere waren, je skizzenhafter ihre Haltung, je entblößter die ganzen Stücke von Allem, was die Sinne blenden und bestechen konnte, von scenischem Aufputz, Pomp der Sprache u. s. w. je mehr nöthigten sie den Schauspieler zu einem naturwahren, fein nüancirten, lebendigen Spiel. Der Schauspieler mußte gleichsam durch seine Darstellung ersetzen und wieder gut machen, was die allzugroße Einfachheit, die allzu skizzenhafte Ausführung des Dichters versehen hatte. Keine Frage, daß es auf den krassen Schwulst der Haupt- und Staatsaktionen, die steife, hohle Pracht der französirenden

Digitized by Google

Trauerspiele keine bessere Schule eines naturwahren Spieles gab, als eben diese Rollen: Rollen, die an sich so wenig, beinahe nichts waren, aus denen der Schauspieler erst Alles machen mußte — und aus denen sich doch nur durch Feinheit und Mäßigung, durch ein weises zu Rathe Halten der Mittel überhaupt Etwas machen ließ. — Hier war die Schule jener vorzüglichen Charakterdarsteller, welche die Morgenröthe unserer dramatischen Dichtung begleiten, hier wurden jene Ackermann, jene Koch, Brückner, Schönemann, hier vor Allem Eckhof gebildet, auf den wir, als den eigentlichen Repräsentanten dieser Uebergangsepoche, den wahrhaften theatralischen Pendant Lessings, späterhin noch zurückkommen werden.

Die Mehrzahl der genannten Künstler war damals in Leipzig neben einander versammelt — oder auch einander gegenüber. Die Neuberin nämlich, nachdem sie, wie bereits erwähnt, mit Gottsched zerfallen war, hatte Leipzig auf einige Zeit verlassen; sie war nach Petersburg gegangen, ohne jedoch bei diesem Unternehmen die gehofften Vortheile gefunden zu haben. Als sie nach Leipzig zurückkam, fand sie den Platz besetzt durch die Schönemann'sche Truppe, bei der namentlich Eckhof engagirt war. Es entwickelte sich nun zwischen beiden Gesellschaften, die bald gleichzeitig, bald abwechselnd in Leipzig spielten, ein lebhafter Wetteifer, bei dem zwar die Neuberin endlich unterlag, der aber im Uebrigen für die Kunst selbst das Gute hatte, daß das Publikum immer lebhafteren Antheil an dem Theater nahm, und durch Vergleichen und Prüfen in den Stand gesetzt ward, seinen Geschmack zu erweitern und zu bilden. —

In diese Verhältnisse also, in dies lebhafte, dramatische und theatralische Treiben, sah Lessing bei seiner Ankunft in Leipzig sich hineinversetzt. Was war natürlicher, als daß er, ein lebhafter junger Mann, voll keimender, dichterischer Entwürfe, sich diesem Treiben sogleich innig anschloß? daß namentlich das Theater ihn völlig gefangen nahm? Statt theologische Collegia zu hören und sich, wie es einem armen Candidaten geziemt hätte, bei Zeiten um die Gunst hoher Patrone zu bewerben, schreibt er Theaterstücke, lernt deklamiren, tanzen, fechten,

Digitized by Google

macht Bekanntſchaft mit der Neuberin, geht Arm in Arm mit Schauſpielern und Schauſpielerinnen.

Zwar dieſen letzteren Geſchmack haben Viele mit ihm getheilt und theilen ihn bis zur Stunde — und ſind darum doch noch keine Leſſinge geworden. Allein dafür wußte Leſſing auch damals ſchon ſehr deutlich, was er that und wohin dies Treiben zielte; es war keineswegs ein bloßer Ausbruch jugendlicher Leichtfertigkeit, kein Hang zu lockerem Umherſchweifen: es waren die Erſtlinge gleichſam jenes Opfers, das er der Bühne mit ſeinem ganzen ſpäteren Leben brachte, es waren Studien, die er machte, Studien, die er ſelbſt als ſolche erkannte, zu jener ſeinen Menſchenkenntniß, jenem lebendigen, gefühlsmäßigen Verſtändniß der dramatiſchen Kunſt und ihrer innerſten Geſetze, durch das er ſpäter ſo groß werden ſollte, der allgemeine Lehrer ſeiner wie unſerer, ja aller künftigen Zeit. Auf eine unverkennbare Weiſe zeigt ſich dies in der Sicherheit und dem männlichen Ernſt, mit welchem er dieſes ſein Treiben, ſeinen Aeltern gegenüber, vertrat, ſo wie in der Wahl die er, als er ſich endlich entſcheiden mußte zwiſchen Kanzel und Theater, zwiſchen der Behaglichkeit einer gewöhnlichen bürgerlichen Verſorgung und der ruheloſen Exiſtenz eines deutſchen Literaten, zumal eines Theaterdichters, getroſten Muthes traf. — Der theologiſchen Befangenheit ſeines Vaters, war Leſſing's Neigung zum Theater, ſein Umgang mit Schauſpielern und Schöngeiſtern, höchſt verdrießlich; ſeine Mutter, als ſie gelegentlich erfuhr, daß er die eigen gebackene Weihnachtsbrezel, welche ſie ihm überſandt, in Gemeinſchaft von — es war gar nicht auszuſprechen — von Schauſpielern verzehrt hatte!! wollte ſich, empört über einen ſolchen äußerſten Beweis kindlicher Ruchloſigkeit, ganz und gar von ihm losſagen. Jedoch, ein ſo guter Sohn Leſſing übrigens war, und ſo viele Beweiſe kindlicher Liebe und Aufopferung er ſpäter gegeben hat, ſo waren in dieſem Punkte doch weder die Ermahnungen des Vaters noch die Thränen der Mutter im Stande, ihn von dem einmal betretenen Wege abzulenken. Er that keine Abbitte, er ſuchte die Sache nicht zu beſchönigen, im Gegentheil, er gab ſie zu, er erkannte ſie förmlich an; er erklärte ausdrücklich, in dieſem Verkehr mit dem Theater ſeinen Lebensberuf, einen Beruf von hoher, ſittlicher

Digitized by Google

Würde gefunden zu haben. Die Komödie, schrieb er an seinen Vater, habe ihn die Tugend lieben und das Laster verspotten gelehrt; sie habe ihn aufgeklärt über sich selbst und ihm eine neue und größere Weltansicht eröffnet. Das war denn freilich ein anderer Grund sich dem Theater zu widmen, als Gottsched ihn gehabt haben mochte; das ließ freilich andere Früchte erwarten, sich der Bühne hingeben aus lebendigem, innerm Drang, aus einem leidenschaftlichen Zuge des Herzens, in der Ahnung hohen geistigen wie sittlichen Gewinnes, als, wie Gottsched, aus gelehrter Berechnung und um die Lücken seiner Theorie der Dichtkunst auszufüllen! — Lessing erinnert in dieser (wie mancher anderen) Beziehung an Schiller, der in einer ähnlichen Krisis dieselbe Wahl that, und dem das Theater gleichfalls, von seinen ersten Versuchen an, eine Sache der Neigung und des Herzens, ein hoher, sittlicher Beruf erschienen war.

Die Stücke, welche Lessing in dieser Zeit in Leipzig schrieb, sind unbedeutend. Sie gehören völlig zu der oben beschriebenen zahmen Gattung, waren eben so breit wie sie, eben so gespickt mit moralischen Betrachtungen, eben so schwach in der Charakteristik; sie haben neben den unzähligen Plänen und Entwürfen, die er in dieser und der nächsten Zeit verfertigte, nur als Uebungsstücke für Lessings eigene Entwicklung einen gewissen historischen Werth. Einige davon wurden durch die Neuberin aufgeführt und fanden, eben weil sie dem Geschmack der Zeit so völlig gemäß waren, lebhaften Beifall: so namentlich „der junge Gelehrte", der zuerst 1747 zur Aufführung kam und, gleich den obengenannten Gellert'schen Stücken, sich längere Zeit hindurch auf den Brettern behauptete.

Inzwischen dürfen wir an diesen frühesten Lessing'schen Versuchen um so rascher vorübergehen, als der Standpunkt derselben, der für Lessing selbst, wie gesagt, nur ein einleitender, vorübergehender war, von einem anderen, ihm nah befreundeten Dichter Zeit seines Lebens einseitig festgehalten und in zahlreichen Werken, so zu sagen, ins Breite geführt worden ist — einem Dichter, dessen die Theatergeschichte nothwendig gedenken muß, sowohl wegen der beträchtlichen Anzahl seiner dramatischen Werke, als weil in keinem Zweiten der Uebergang von

Digitized by Google

Gottsched zu Lessing, diese zahme, schwankende Epoche, dies Interregnum gleichsam, wo man gern von den Franzosen frei gewesen wäre, nur es fehlte der Muth sich frei zu machen, sich so deutlich darstellt und gewissermaßen verkörpert als in ihm: Christian Felix Weiße. Weiße's erste Versuche, die ersten wenigstens, mit denen er vor dem Publikum wie vor der Kritik Glück machte, gehörten, charakteristisch genug, jener halben, lückenbüßerischen Gattung des Singspiels an, durch welche, wie am Schluß der neulichen Vorlesung bemerkt wurde, Gottsched die eigentliche Oper, wie mit einem Surrogate, zu ersetzen suchte. Und ebenso in seinen letzten, entmuthigt durch Forderungen und Anmuthungen, denen er nun einmal nicht genügen konnte, wandte er sich wiederum derselben Gattung zu, für die er auch in der That, vermöge seines leichten, anspruchlosen Talentes, vor Vielen bestimmt war; sein „der Teufel ist los", der lustige Schuster, sowie aus späterer Zeit (seit 1767) Lottchen am Hofe, die Jagd, der Erntekranz ꝛc. erwarben sich, unterstützt durch die anmuthige, Weiße's Talent vollkommen entsprechende Hiller'sche Musik, außerordentlichen Beifall und verursachten, in kürzester Frist, eine Restauration der Oper, als musikalischen Dramas, von der Gottsched sich schwerlich träumen lassen. — Zwischen diesen Singspielen, als Anfangs- und Schlußpunkt seiner dramatischen Wirksamkeit, liegt nun eine Reihe von Lustspielen, sowie namentlich von großen geschichtlichen Trauerspielen, in welchen Weiße sich die Aufgabe gestellt, ein gewisse Vereinigung, eine Art Justemilieu von französischem und englischem Geschmacke darzustellen. Allein bekanntlich von allen Parteien ist das Justemilieu allezeit die unglücklichste: eine Partei, die keine Partei sein will und also sich selbst und alle ihre Früchte zum Voraus vernichtet. Das mußte auch Weiße erfahren. Sein Richard der Dritte, sein Eduard der Dritte, sein Romeo und Julie, in denen er das Wagstück unternahm, die gigantische, gährende Welt shakespear'scher Stoffe in die enge Schnürbrust französischer Formen einzuzwängen und gewissermaßen einen Shakespeare in usum delphini, einen Shakespeare herzustellen, den auch wohl allenfalls Gottsched noch hätte goutiren können, mißlangen völlig. Vergebens gab Lessing sich die äußerste Mühe, seinen Freund theoretisch

Digitized by Google

aufzuklären und seinem Talente dadurch eine andere, energischere Richtung zu geben. Das Talent reichte dazu eben nicht aus; Weiße sah in den Ausstellungen, den Warnungen Lessing's nur den unersättlichen, pedantischen Hochmuth des Kritikers, wenn nicht gar einen Freundschaftsbruch, und zog sich, wie bereits erwähnt, von der eigentlichen, der recitirenden Bühne völlig zurück. — Doch wenden wir uns jetzt wiederum zu Lessing.

Zu Anfang der funfziger Jahre, nachdem die Neuberin völlig zu Grunde gegangen war und die Leipziger Bühne ihren Reiz für ihn verloren hatte, ging Lessing nach Berlin. In Berlin befand sich das Theater damals noch auf einer sehr untergeordneten Stufe. Zwar zu Anfang des Jahrhunderts, unter der Regierung des prachtliebenden Friedrich I., hatten deutsche, italienische, französische Truppen sich in rascher Abwechslung gedrängt; es hatte sogar von 1706—1711 ein eigenes Hoftheater existirt, freilich ein französisches. Dies Alles jedoch, mit dem übrigen Luxus der väterlichen Regierung, war unter dem strengen Scepter Friedrich Wilhelm I. bei Seite geschafft worden. Erst gegen das Ende seiner Regierung, im Jahre 1732, war es einem gewissen Johann Karl v. Eckenberg, mit dem Beinamen der starke Mann, gelungen, den (bekanntlich nicht sehr wählerischen) Geschmack des Königs zu befriedigen. Er wohnte seinen Vorstellungen nicht nur selbst öfters bei, sondern verlieh ihm auch ein Privilegium als Hofkomödiant für alle Brandenburgische und Preußische Lande. Die Wahrheit zu sagen, war Eckenberg ein ganz gemeiner Jongleur und Possenreißer; der Geschmack, den er verbreitete, mag jenem Reibehand'schen, von dem ich Ihnen neulich erzählte, nicht nachgestanden haben. Inzwischen den König befriedigte er.

Eine neue Epoche demnächst war mit dem Regierungsantritt Friedrich des Großen eingetreten: nur daß, bei der bekannten französischen Bildung des Königs, von all der Pracht, dem Glanz und dem feinen Geschmack, der sich jetzt hier entwickelte, der deutschen Kunst nichts zu Gute kam. Zwar wer hätte dem König auch in Ernst zumuthen mögen, das feine, graziöse Spiel seiner französischen Akteurs, die Kunst seiner italienischen Sänger, den Glanz seines Opernhauses zu vertauschen mit der elenden

Digitized by Google

Bude, in welcher Eckenberg seine noch elenderen Spiele trieb?! — Der König machte es hier, wie in anderen Dingen: er beförderte das deutsche Theater nicht, aber er hinderte es auch nicht, er ließ es eben gewähren, wie es wollte und konnte. Ja er hatte nichts dagegen, als eine zweite, ebenso elende Truppe, die Hilferding'sche, sich neben dem privilegirten Hofkomödianten etablirte. Eckenberg spielte in einer Bude auf dem Dönhofsplatz, Hilferding auf dem Cölnischen Rathhause; Beide verdarben den Geschmack des Publikums wetteifernd, sich selbst richteten sie wechselsweise zu Grunde.

Nun kam Schönemann. Allein das verwilderte Berliner Publikum, das so lange nichts als Staatsaktionen, Hanswurstiaden, unsinnige Opern und Ballete gesehen, vermochte sich mit dem regelmäßigen Repertoire der Schönemann'schen Truppe nicht zu befreunden. Es fand die Gottsched'schen Cato's, Iphigenien, Alciren, die zahmen Gellert'schen Lust- und Schäferspiele ꝛc. außerordentlich langweilig, und war daher sehr erfreut, als, nach Schönemann's Abgang, Franz Schuch ihnen den beliebten Hanswurst zurückführte. Schuch und seine Frau waren ausgezeichnet als Harlekin und Columbine; sie hatten nicht Lust, die Ausübung eines erprobten und vielbewunderten Talentes der gelehrten Grille, wie sie meinten, eines Leipziger Professors zu opfern: und das Berliner Publikum stimmte ihnen bei. —

Um diese Zeit also kam Lessing nach Berlin. Das Theater, wie er es hier fand, konnte ihn nicht fesseln. So wandte er sich denn von der theatralischen Praxis seines Leipziger Aufenthaltes zur Kritik und Geschichte des Theaters: ein Unternehmen, für welches Berlin, das damals, unter dem Zusammentritt von Nicolai, Mendelssohn, Rammler ꝛc. eben im Begriffe stand, sich zum Hauptsitz der literarischen Kritik zu bilden, allerdings die geeignetste Stätte war. Die „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters," die Lessing mit Mylius zusammen herausgab, und bei denen keine geringere Absicht zu Grunde lag, als eine allgemeine Geschichte und Kritik des Theaters vorzubereiten, zeigen Lessing in der Kritik ungefähr auf demselben Standpunkt, wie er ihn praktisch in seinen Leipziger Lustspielen eingenommen hatte: das heißt also eine, wenn auch bedingte, wenn auch nicht enthusiastische,

Digitized by Google

doch immer noch eine gewisse Anerkennung der Franzosen, Empfehlung des rührenden Lustspiels u. s. w. Nur die Bewunderung, die er schon hier für die kernige, kraftvolle Komik des Plautus ausspricht, im Gegensatz zu den modernen Lustspieldichtern und selbst dem Terenz, so wie die strenge Kritik, der er das Trauerspiel des Seneca unterwirft, deutet auch hier schon die Anfänge jener literarischen Revolution an, die sich, eine Folge seiner kritischen Studien, in Kürze in ihm vollenden und dem ganzen deutschen Theater, ja unserer ganzen Literatur eine neue Gestalt verleihen sollte.

Noch deutlicher geschah dasselbe in der Miß Sara Sampson, welche er während dieses Berliner Aufenthaltes vollendete, und die 1755 zur Aufführung kam. In diesem Stücke sind die Regeln des französischen Dramas der Hauptsache nach bereits völlig durchbrochen; nur in der Glätte der Sprache, einer gewissen Kälte der Charaktere zeigt es noch den Einfluß der französischen Bühne. Dagegen in Allem, was die eigentliche innere Handlung, die Motive, die Situationen anbetrifft, befinden wir uns schon völlig auf englischem Grund und Boden: wie es denn auch gewiß nicht zufällig ist, daß die Scene selbst in England spielt.

Aber das Stück hat noch eine andere, noch wichtigere Bedeutung: es ist das erste bürgerliche Trauerspiel.

Wir wissen, in welcher seltsamen Befangenheit sich die höfisch gelehrte Epoche unserer Literatur hinsichtlich des Trauerspiels befunden hatte und wie man nur Königen und Fürsten, Helden und Tyrannen gestattete, auf der tragischen Bühne zu erscheinen. Auch die französische Tragödie, zu welcher Gottsched uns hingelenkt, beruhte wesentlich auf derselben höfischen Grundlage.

Lessing zuerst in der Sara Sampson, wie er den Zwang des Alexandriners bei Seite warf und die tragische Muse zuerst, in schlichter Prosa, die natürliche Sprache des Umgangs sprechen lehrte, wagte er es auch, Personen bürgerlichen Standes in diese fürstlichen Schranken zu führen. Er entsagte der Unterstützung, welche hochtönende Namen, prächtige Titel, pomphafte Verse bei dem damaligen Publikum gewährten; er wollte nichts als Menschen zeichnen und menschliche Leidenschaften,

Digitized by Google

menſchliche Schmerzen; er wollte den Beweis führen, daß auch die bürgerlichen Sphären des Lebens noch etwas mehr liefern könnten, als blos die Herrn Orgons, die Agneſen und Selinden des weinerlichen Luſtſpiels, und daß, möchte ich ſagen, das Blut eines Bürgers ſo roth ſei, wie das Blut der Könige und Fürſten!

Leſſing ſelbſt hat ſich zwölf Jahre ſpäter, zu einer Zeit alſo, wo er über ſein eigenes Stück bereits das nüchternſte Urtheil haben konnte, in dem vierzehnten Stück der Hamburger Dramaturgie, über dieſen Gegenſtand ſo rund und deutlich ausgeſprochen, daß ich um die Erlaubniß bitte, Ihnen dieſe Stelle hier zu wiederholen. „Die Namen von Fürſten und Helden, ſagt er, können einem Stücke Pomp und Majeſtät geben, aber zur Rührung tragen ſie nichts bei; das Unglück Derjenigen, deren Umſtände den unſrigen am nächſten kommen, muß natürlicherweiſe am tiefſten in unſre Seele dringen, und wenn wir mit Königen Mitleid haben, ſo haben wir's mit ihnen als mit Menſchen, nicht als mit Königen." Er beklagt ſodann die Franzoſen, daß das bürgerliche Trauerſpiel, trotz Diderot's und Marmontel's Empfehlungen, doch nicht recht in Schwang bei ihnen kommen wolle. Die Nation, ſagt er, ſei zu eitel, in Titel und andere äußere Vorzüge zu verliebt, bis auf den gemeinſten Mann wolle Alles mit Vornehmeren umgehen, und in Geſellſchaft mit ſeines Gleichen, heiße dem Franzoſen ſo viel wie ſchlechte Geſellſchaft. „Zwar ein glückliches Genie, ſetzt er hinzu, vermag viel unter ſeinem Volke, die Natur hat nirgends ihre Rechte aufgegeben, und ſie erwartet vielleicht auch dort nur den Dichter, der ſie in aller ihrer Wahrheit und Stärke zu zeichnen verſteht."

So weit Leſſing. Wer aber, frage ich, möchte in dieſen Bemerkungen ſowohl, wie in der ganzen Schöpfung des bürgerlichen Trauerſpieles ſelbſt, einen ächt volksthümlichen, im beſten Sinne demagogiſchen Zug verkennen? In dem Einen freilich irrte Leſſing, daß er von einem Poeten die Heilung des kranken franzöſiſchen Volks erwartete; ein Drama allerdings, ein verzweifelt bürgerliches, aber nicht ein Drama der Bühne, ein Drama der Geſchichte, ein bluttriefendes mußte dieſe Heilung übernehmen: die franzöſiſche Revolution!

Der Erfolg der Sara Sampſon war außerordentlich. In noch nicht

Digitized by Google

Jahresfrist machte sie die Runde über alle deutschen Theater; alle großen und kleinen Truppen spielten sie; in Wien, wo die Hanswurstkomödie noch in vollem Flor war, wurde Hanswurst dazwischengeflickt: und auch so gefiel sie dem Wiener Publikum — oder vielleicht eben deshalb. Bald erschien eine Menge von Nachahmungen, das bürgerliche Trauerspiel verdrängte das heroische, man betrachtete es als die eigentlich nationale, dem deutschen Charakter angemessene Gattung.

Der siebenjährige Krieg, der im Jahre darauf zum Ausbruch kam, unterbrach für einige Zeit die praktische Weiterentwickelung der deutschen Bühne. Um so thätiger war die Kritik, die in Berlin ihr Feldlager hatte, und in den Literaturbriefen von Nicolai, Mendelssohn, Lessing, Abbt, sowie später in der Allgemeinen Deutschen Bibliothek eine ganz neue Art literarischer Kriegführung eröffnete. „Die preußische Kritik, die Kritik der Berliner, heißt es in dem Briefe eines Zeitgenossen, macht sich in der Literatur ihren Feinden nicht weniger furchtbar, als die preußischen Truppen es im Felde thun." —

Auch die Feinde waren zum Theil gemeinsam. Wie im siebenjährigen Kriege die politische Bedeutung Sachsens zu Grunde geht, so gleichzeitig in den Literaturbriefen entthront die Berliner Kritik die sächsische Literatur, die Autorität Gottsched's und seiner Freunde; dasselbe Hasenpanier, das die Franzosen, ein Spott ihrer eigenen Landsleute, bei Roßbach ergreifen, müssen die französischen Tragiker, muß vor Allem Voltaire vor den Streichen Lessings und seiner Genossen ergreifen. Ja wie Friedrich der Große in seinem Kampf gegen das verbündete Europa nur einen Freund hat: England, und wie, nächst den unversiegbaren Quellen seines Genius, die englische Unterstützung allein ihn vor dem Untergange bewahrt: so auch erhalten jene literarischen Kämpfer ihre kräftigste Unterstützung, ihren siegreichsten Verbündeten gleichfalls aus England: Shakespeare! —

Shakespeare, wie er, nach Einführung des französischen Geschmacks unter Karl II., in seinem eignen Vaterlande in Vergessenheit gerathen war, so war er auch in Deutschland bis Mitte des achtzehnten Jahrhunderts kaum dem Namen nach bekannt. Noch der gelehrte Jöcher, in seinem großen Lexikon aller Schriftsteller, die jemals auf Erden ge-

Digitized by Google

lebt haben, wußte von Shakeſpeare nichts weiter zu berichten, als daß er „ſchlecht auferzogen, kein Latein verſtanden, es aber in der Poeſie ſehr hoch gebracht, daß er ferner ein ſcherzhaftes Gemüth gehabt, aber doch auch ſehr ernſthaft ſein gekonnt, in Tragödien excellire und viele ſinnreiche und ſubtile Streitigkeiten mit Ben Johnſon gehabt, wobei aber keiner von Beiden viel gewonnen.“ Gottſched, dem alles Engliſche überaus zuwider war, pflegte von Shakeſpeare nie anders zu ſprechen, als etwa von einem literariſchen Vagabonden, einem Taugenichts, der nichts gelernt, und durch ſeine Roheit und Unkenntniß die Poeſie nur in die greulichſte Verwirrung gebracht habe. —

Dergleichen hatte eben noch gefehlt, um Leſſing's Zorn gegen Gottſched überſtrömen zu machen. In einer Reihe von Aufſätzen, deren jeder eine Niederlage war für Gottſched, bewies er ihm, daß er, Gottſched, von Shakeſpeare ſpreche, ohne nur eine Ahnung von ihm zu haben, ja ohne nur die Fähigkeit ſeines Verſtändniſſes zu beſitzen; er bewies ihm, daß ſeine gerühmten Franzoſen armſelige Schächer ſeien gegen den Giganten Shakeſpeare. Der Voltaireſche Orosman, von dem Gottſched und ſeine Freunde ſo viel Aufhebens machten, was er denn ſei, als ein qualmender Brand, den der Franzoſe aus dem gewaltigen Scheiterhaufen Othello geſtohlen; ſein Geſpenſt in der Semiramis ſei nur eine lächerliche Maſchine gegen den gewaltig in die Handlung eingreifenden Geiſt im Hamlet; ſeine Zaïre führe nur den Kanzleiſtyl der Liebe und ſei von der Galanterie dictirt, während Romeo und Julie das einzige Stück von der Welt ſei, von dem man ſagen könne, daß es die Liebe ſelbſt dictirt; nach dem Oedipus des Sophokles müſſe in der Welt kein Stück mehr Gewalt über unſere Leidenſchaft haben, als König Lear, als Hamlet, als Othello. Das ſei der Dichter, mit dem es ſich verlohne, die deutſche Nation bekannt zu machen, das wären Stücke, die der Mühe werth ſeien, überſetzt und aufgeführt zu werden; an denen würde das Volk mehr Geſchmack finden, und Shakeſpeare uns ganz andere Genies erwecken, als jene Franzoſen. Denn ein Genie nur könne von einem Genie entzündet werden: und am Leichteſten von einem ſolchen, das Alles blos der Natur zu verdanken ſcheine und durch die mühſamen Vollkommenheiten der Kunſt nicht abſchrecke. Mit

Digitized by Google

dringender Wärme empahl er denjenigen, welche, wie er sagte, so unglücklich wären, keinen Shakespeare zu kennen, die Uebersetzung Shakespeare's von Wieland, die im Lauf der sechziger Jahre erschien; sie sei nicht fehlerfrei: allein auch in dieser Gestalt sei Shakespeare noch immer ein Dichter, der zu Nachahmung und Lehre nicht genug könne empfohlen werden.

Mit diesen Stellen nun, welche ich, des vollständigeren Ueberblicks wegen, theils aus den Literaturbriefen, theils aus der viel späteren Hamburger Dramaturgie zusammengesetzt, habe ich den Ereignissen zum Theil vorgegriffen und bereits in die nächste Epoche hinübergeleitet. Gleichwohl ist aus dieser mittleren noch ein Ereigniß nachzuholen, welches, wenn überhaupt je ein Theaterstück diesen Namen verdient hat, allerdings wohl ein Ereigniß genannt werden darf; ich meine die Minna von Barnhelm, welche 1767 erschien.

Auch dieses Stück ist aus Lessing's eigensten Erlebnissen, seinen unmittelbaren Erfahrungen und Anschauungen erwachsen. Bekanntlich hatte er seine Freunde im Jahre 1760, mitten aus der eifrigsten literarischen Beschäftigung heraus, mit dem Einfall überrascht, als Sekretair des General von Tauenzien nach Breslau zu gehen. Seine Freunde schalten auf ihn und betrachteten seinen Entschluß als eine Grille, eine Wunderlichkeit, wie er deren wohl mehre hatte. Allein die Frucht dieses Aufenthaltes, die Frucht dieser fünf Jahre, verlebt zum größten Theil in kriegerischer Bewegung, im Lärm des Feldlagers, liefert den Beweis, daß es mehr als eine Grille, daß es auch hier wieder jenes innerste Verständniß der Zeit und seiner selbst gewesen, welches ihn leitete. Diese Frucht ist eben die Minna von Barnhelm.

Auch die Minna ist ursprünglich ein Familienlustspiel: nur daß, ein getreuer Spiegel der Zeitstimmung und jener patriotischen Erhebung, welche die Epoche des siebenjährigen Krieges begleitet, die persönlichen, familienhaften Motive hier alle hinübergeleitet werden und ihre höhere Bedeutung finden in den politischen Elementen der Zeit. So ist dies Lustspiel nicht mehr ein Familien-, es ist ein politisches, ein historisches, ein im edelsten Sinne patriotisches, preußisches — und doch wieder, trotz seiner localen Färbung, ächt menschliches, ächt künstlerisches Stück: die wahre Verklärung, die wahre,

Digitized by Google

künſtleriſche Apotheoſe des preußiſchen Ruhmes, zugleich eine ideale Verſöhnung der deutſchen Nation ſelbſt, welche, aus der Spaltung eines inneren Krieges, in der gemeinſamen Bewunderung dieſes Kunſtwerks ſich gleichſam wieder ausſöhnte und befreundete. Niemand hat dies tiefer erkannt und gerechter und einſichtiger gewürdigt, als Goethe. Er nennt die Minna „die erſte, aus dem bedeutenden Leben gegriffene Theaterproduction, von ſpezifiſch-temporairem Gehalt, die deswegen auch eine nie zu berechnende Wirkung that. Die gehäſſige Spannung, in welcher Preußen und Sachſen ſich während dieſes Krieges gegeneinander befanden, konnte durch die Beendigung deſſelben nicht aufgehoben werden. Der Sachſe fühlte nun erſt recht ſchmerzlich die Wunden, die ihm der überſtolz gewordene Preuße geſchlagen hatte. Durch den politiſchen Frieden konnte der Friede zwiſchen den Gemüthern nicht ſogleich hergeſtellt werden. Dieſes aber ſollte gedachtes Schauſpiel im Bilde bewirken. Die Anmuth und Liebenswürdigkeit der Sächſinnen überwindet den Werth, die Würde, den Starrſinn der Preußen, und ſowohl an den Hauptperſonen als den Subalternen wird eine glückliche Vereinigung bizarrer und widerſtrebender Elemente kunſtgemäß dargeſtellt. Dieſe Production (ſetzt er hinzu) hat den Blick in eine höhere, bedeutende Welt, aus der literariſchen und bürgerlichen, in welcher ſich die Dichtkunſt bisher bewegt hatte, glücklich eröffnet."

Goethe hätte auch ſagen können: es war die erſte Dichtung, die den Werth einer nationalen Bühne und volksthümlich patriotiſcher Stücke empfinden ließ. Wenigſtens datiren aus der Zeit der Minna, das heißt alſo, vom Schluß der ſechziger Jahre, wo ſie (1767) zuerſt in Hamburg zur Aufführung kam, die erſten Verſuche, die Führung der Theater den wandernden Truppen ſelbſt zu entziehen und die Bühne von freiem, künſtleriſchem Standpunkt aus zu lenken. — Der erſte Verſuch dieſer Art geſchah in Hamburg und Leſſing ſelbſt war beſtimmt dabei mitzuwirken.

Doch ehe wir hievon ſprechen, noch eine flüchtige Notiz über das Theaterſchickſal der Minna von Barnhelm. Dieſelbe wurde, wie geſagt, zuerſt in Hamburg zur Aufführung eingereicht. Aber die Handlung ſchien doch gar zu modern, die politiſchen Beziehungen zu unmittelbar, die Rolle, welche der große König darin ſpielte, zu verſchiedener Auf-

Digitized by Google

faſſung fähig, als daß der Hamburger Senat die Erlaubniß zur Aufführung zu geben ſich getraut hätte. Es geſchah alſo, Dank der deutſchen Einheit (nämlich der Polizeieinheit), erſt von Hamburg her eine Anfrage beim preußiſchen Hofe: ob die Aufführung des Stückes demſelben auch genehm ſein würde.

Und wie meinen Sie nun, daß die Antwort lautete? Erwägen Sie den Fall genau! Es handelte ſich nicht um eine hiſtoriſche Tragödie von vor zwei, dreihundert Jahren: das Stück ſpielte in der unmittelbarſten Gegenwart, es war kaum die Grenze zu ziehen, wo die Wirklichkeit aufhörte und die Dichtung begann. Solche Major von Tellheims, ſolche entlaſſenen Offiziere erfüllten noch alle Gaſſen, ſie erfüllten ſie, minder beſcheiden als der Held des Stückes, mit lautem Murren, mit nur allzugerechten Klagen über die Härte des Königs, der ſie nach beendigtem Kriege ſo hilflos entließ; ſie drängten ſich in alle Vorzimmer, ſie ſchnappten dem armen Landskinde jeden Biſſen vor dem Munde weg, dieſe Riccaut de la Marlinière's, dieſe ſpitzköpfigen Franzoſen, an welche Friedrich, in einſeitiger Schätzung überrheiniſcher Gewandtheit, ſeine Gunſt und ſein Geld ſo oft wegwarf; es mochte wohl mehr als Ein Prozeß in Wahrheit ſchweben, wie der des Tellheim, mehr als Eine gerechte Forderung, mehr als Ein verdienter Anſpruch mochte abgewieſen ſein mit einem verdrießlichen: „Raiſonnir' Er nicht —!" Denn die Zeiten waren ſchlimm, das Land erſchöpft, Friedrich der Große, um gerecht ſein zu können gegen das Ganze, mußte oft ungerecht ſein gegen den Einzelnen. . . .

Nicht wahr? Sie hätten das Stück doch auch verboten, obſchon kein königlicher Anverwandter darin vorkam, und wiewohl Friedrich der Große, wie es ſich gehört, nur hinter der Scene ſpielte?! —

Friedrich der Große verbot es nicht; er hatte nicht nur nichts dagegen, daß man es in Hamburg ſpielte, er ließ es auch in Berlin ſelbſt aufführen. Natürlich war der Erfolg hier am Größten; es wurde, im Frühjahr des folgenden Jahres, zehn Mal hinter einander, in zwei und zwanzig Tagen neunzehn Mal, überhaupt vom 21. März bis Ende April dreißig Mal bei ſtets vollem Hauſe gegeben.

Leſſing ſelbſt, während ſein Stück dieſe Triumphe feierte, war nicht

Digitized by Google

in Berlin anwesend. Er befand sich bereits in Hamburg, in Folge jener Berufung, deren ich vorhin erwähnte und bei der wir jetzt noch einige Augenblicke verweilen müssen.

Hamburg hatte seit den dreißiger Jahren sich des vorzüglichsten Theaters in Deutschland erfreut; wie ehemals der Sitz der Oper, so jetzt war es der Hauptsitz des deutschen Drama's geworden. Die vorzüglichsten Gesellschaften, eine Neuber, ein Schönemann, Koch, Ackermann, mit Künstlern wie Starke, Krüger, Böck, Schröter, Borchers, die Henfel, vor Allen Eckhof, so wie in jüngster Zeit Schröder (der damals jedoch erst als Komiker, sowie als Tänzer glänzte), hatten hier gespielt. Zwar das hatten sie an andern Orten auch: Hamburg dagegen hatten sie sich gewöhnt als ihr eigentliches Standquartier zu betrachten, zu welchem sie von allen Kreuz- und Querzügen, wie zu einer lieben Heimath, jedesmal getreulich zurückzukehren pflegten. Dennoch war, in Folge eines verunglückten Theaterbaues und anderer zufälliger Mißstände, die letzte Ackermann'sche Unternehmung im J. 1766 zu Grunde gegangen. Einige Privatleute, ein Kaufmann, ein ehemaliger Schauspieler u. s. w. gründeten eine neue Direction. Dieselbe sollte, ihrer Ankündigung nach, eine Musterdirection für Deutschland, die hamburger Bühne selbst eine deutsche Nationalbühne werden. Um dieselbe so gediegen wie möglich herzurichten, beriefen sie denjenigen Mann, dessen Namen allerdings schon allein hinreichend war, die Aufmerksamkeit von ganz Deutschland auf das neue Unternehmen zu lenken: sie beriefen Lessing zum Dramaturgen und künstlerischen Rathgeber der jungen Bühne.

Und Lessing? Je nun, er hätte eben nicht Lessing sein müssen, um diesen Antrag abzulehnen. Mehr als zwanzig Jahre in der vertrautesten Nachbarschaft der verschiedensten Theater, mehr als zwanzig Jahre praktischer Bühnenkenntniß hatten ihm den Traum einer großen Nationalbühne, die Neigung, an der Leitung einer solchen selbst Theil zu nehmen, dennoch nicht zerstören, ja nur erschüttern können. Durch einen eigenthümlichen Zufall kam in demselben Augenblick, da ihm die Dramaturgenstelle in Hamburg angeboten ward, auch ein Antrag an ihn, eine Professur in Königsberg zu übernehmen; die Wahl seiner Jugend wiederholte sich: die Professur in Königsberg lehnte er ab, die Dramaturgenstelle in Hamburg nahm er an.

Digitized by Google

Wir brauchen uns bei der speciellen Geschichte dieses Unternehmens nicht aufzuhalten, schon darum, weil es gar keine Geschichte gehabt hat, nur ein Ende, und zwar ein sehr frühzeitiges. Die Directoren, ohne genügende Kenntniß der Bühne, ohne Kraft und Ausdauer, waren bankerot, noch ehe sie angefangen; dieses so pomphaft angekündigte, so großartig angelegte National- und Mustertheater der Deutschen war, noch ehe es eröffnet war, dem Tode verfallen. Die erste Vorstellung der neuen Bühne (Cronegks Olint und Sophronia, mit einem Prolog von Löwen, Schönemann's Schwiegersohn, der neben Lessing als Theaterdichter angestellt war) hatte am 22. April 1767 stattgefunden. Schon am 4. December desselben Jahres fand die letzte statt; weder Lessing's kritischer Beirath, noch ein Verein so vorzüglicher, so unvergleichlicher Künstler, wie Eckhof, die Hensel, Böck, die Mécour, die Löwen ꝛc. konnten ein Unternehmen retten, dessen Begründern und thatsächlichen Leitern es an künstlerischer Einsicht, an moralischem Muth, an finanziellen Kräften — das heißt also, an Allem mangelte, was zur Führung eines Theaters eben nöthig und unentbehrlich ist.

Lessing empfand das Scheitern dieses Planes tief — tiefer vielleicht, als unter den so eben erörterten Umständen gerecht und billig war. Denn wenn er am Schluß der Dramaturgie ausruft: „Gutherziger Einfall, den Deutschen ein Nationaltheater zu verschaffen, da wir Deutsche noch keine Nation sind!“ so ist dies im Allgemeinen zwar nur allzuwahr und noch heutzutage von der traurigsten Giltigkeit; mit dem besondern hamburger Falle jedoch hat es im Grunde nur wenig zu thun, indem die Unternehmung, wie gesagt, notorisch an dem finanziellen wie moralischen Bankerot der drei Unternehmer scheiterte — und man die Nation doch hiefür nicht wohl in Anspruch nehmen kann.

Immerhin, wenn es die Absicht der Unternehmer gewesen, dem Theater durch Lessing's Berufung ein klassisches Werk zu stiften und ihrer Unternehmung ein dauerndes Andenken zu sichern, so haben sie freilich ohne ihr Verdienst, auch diesen Zweck erreicht — erreicht in Folge jener berühmten „hamburgischen Dramaturgie“, welche, bestimmt ursprünglich, „jeden Schritt zu begleiten, den die Kunst sowohl des Dichters wie des Schauspielers hier thun würde“, dem Verfasser unter

Digitized by Google

der Hand zu einem Werke von universeller Bedeutung, einer wahren (wie ich sie im Eingang nannte) Bekenntnißschrift und Bibel der deutschen Kunst erwuchs.

Für Lessing selbst hatte das Scheitern dieses Planes die Folge, daß er sich persönlich mehr und mehr vom Theater zurückzog; selbst die bedeutendsten und lockendsten Anträge, die in der Folge von den Hoftheatern zu Wien und Mannheim an ihn ergingen, konnten ihn nicht mehr bewegen, den sichern Hafen seiner Wolfenbüttler Bibliothek mit den trügerischen Wellen des Theaterlebens zu vertauschen.

Wenn aber auch die persönliche, so doch nicht die geistige Verbindung mit der Bühne gab er auf. Vielmehr gerade in dieser letzten Epoche, mitten heraus aus den theologischen Streitigkeiten, welche die letzten Jahre dieses so unschätzbaren, so würdigen Lebens verdüsterten, schenkte er der Bühne zwei seiner reifsten, seiner vorzüglichsten Werke: Emilia Galotti und den Nathan. — Die Emilia fällt, ihrer ersten Entstehung nach, in Lessing's frühere Epoche, deren knappe Haltung, deren Glätte und Kälte sie auch noch unverkennbar an sich trägt. In behaglicher Fülle dagegen, aus dem Grunde eines völlig besänftigten, reifen Geistes, eines Geistes, dessen innere Harmonie sich auch in der Form (Nathan ist das erste bedeutende Stück, das, seitdem der Alexandriner verdrängt worden, wieder in Versen geschrieben ward) wohlthätig wiederspiegelt, erhebt sich der Nathan, eine Darstellung, wie die Minna der politischen, so er jener geistigen Kämpfe, welche das Ende des achtzehnten Jahrhunderts bezeichnen und deren Frucht, als die reine, schöne Humanität, die Bildung, die Menschlichkeit im höchsten Sinne, im Nathan prophetisch verkündigt wird. — Beide Werke endlich, wie ich zu Anfang meiner Vorlesung andeutete, zeichnen sich auch durch die Vereinigung romantischer und antiker, Shakespear'scher und hellenischer Elemente aus, welche Lessing, als das einzig Maßgebende, das wahre Gesetz der Kunst, jenem forcirten Shakespeare-Enthusiasmus entgegensetzte, der sich inzwischen der deutschen Jugend bemächtigt hatte. Von diesen (wie man sie zu nennen pflegt) Stürmern und Drängern und wie aus den trüben Nebeln dieses Aufgangs die klare, majestätische Sonne der Goethe-Schiller'schen Periode sich erhob, in der nächsten Vorlesung.

Digitized by Google

Anmerkungen.

Zu pag. 273: Es war der Name Leſſings. In Betreff Leſſings wird es, ſtatt aller ſonſtigen Citate, einfach genügen, auf die vortreffliche, in jeder Hinſicht muſtergiltige und erſchöpfende Darſtellung zu verweiſen, welche Gervinus im vierten Bande, p. 318 fgg. von ihm gegeben; auch der von uns gelieferten Skizze liegt dieſelbe, als vornehmſte Quelle, zu Grunde.

Zu pag. 278: weil nämlich die Neuberin ſich geweigert hatte. Blümner a. a. O. p. 69 fgg. erzählt die Geſchichte dieſes Bruchs folgendermaßen: „Die Neuberin hatte in Hamburg eine vom daſigen Licentiaten von Stüven verfertigte Ueberſetzung der Alzire aufgeführt. Unterdeſſen war dieſes Trauerſpiel von Gottſcheds Gattin gleichfalls verdeutſcht worden, und nun verlangte er, nach der Neuberin Zurückkunft, die Vorſtellung nach der Ueberſetzung ſeiner geſchickten Freundin, wie er ſeine Gattin zu nennen pflegte. Die Weigerung der Neuberin beleidigte ihn, das gute Vernehmen war aufgelöſet und ging in Kälte, in Neckereien über. Die Mißhelligkeit wuchs durch ihre beiderſeitigen Anhänger. Nun wagte ſogar die Neuberin, ihren ehemaligen Gönner auf die Bühne zu bringen. Man erzählt als nähere Veranlaſſung dazu folgendes. Gottſched hatte in der Vorrede zum zweiten Theile ſeiner deutſchen Schaubühne auf pünktliche Beobachtung des Coſtume gedrungen. Die Neuberin, die ſich dadurch angegriffen fand, wollte beweiſen, zu welcher Lächerlichkeit allzugroße Genauigkeit führe, und gab eine Poſſe, das Schlaraffenland, und zum Nachſpiel den dritten Aufzug von Gottſcheds Cato, worin nicht allein die Schauſpieler antik gekleidet waren, ſondern auch in Ton und Gebehrde das Alterthümliche nachahmten. Sie ſelbſt übernahm die Porzia. . . . . Gottſched, darüber höchſt aufgebracht, ſuchte ſie auf alle Art herabzuſetzen. Jetzt wagte es die Neuberin, in einem von ihr verfertigten Vorſpiele: der allerkoſtbarſte Schatz, ihn ſelbſt in der Perſon des Tadlers, den 18. September 1741 auf die Bühne zu bringen. Vergebens bot Gottſched, der ihr Vorhaben erfuhr, Alles auf, dieſe Vorſtellung zu hindern; vergebens wendete er ſich deshalb an den Magiſtrat. Durch Protection des Grafen von Brühl, der mit dem Hofe eben damals gegenwärtig war, wurde die Aufführung, und den 4. Oktober ſelbſt eine Wiederholung derſelben, durchgeſetzt. Gottſched ſoll ſogar in einem Sternenkleide, mit Fledermausflügeln, eine Blendlaterne in der Hand, und eine Sonne von Flittergolde auf dem Kopfe, dargeſtellt worden ſein.“ ꝛc.

Zu pag. 279: Er hatte ſich mit den ſchon genannten Schweizern. Eine ſehr vollſtändige und überſichtliche Darſtellung dieſer berühmten Gottſched-Bodmeriſchen Fehde hat Manſo in den ſchon öfters erwähnten Nachtr. zu Sulzer, VIII, 82 fgg. ſowie auch Gruber in ſeinem Leben Wielands, im erſten Buch, gegeben. Vgl. Gervin. IV, 63 fgg.

Digitized by Google

Ebendaſelbſt: Joh. El. Schlegel, Gellert, Gleim, Weiße, Mylius. — J. E. Schlegel, geb. 1718 zu Meißen, ſt. 1749 als Profeſſor an der Ritterakademie zu Soroe (in Dänemark). Schlegel war ein frühreifes Genie; bereits als Schüler in Pforta, kaum achtzehn Jahre alt, hatte er verſchiedene Trauerſpiele verfertigt. So erklärt es ſich denn auch, daß er, trotz ſeines zeitigen Todes, dennoch einer der fruchtbarſten Schriftſteller dieſer Zeit geworden; für die Bühne allein hat er, ungerechnet zahlreiche Anfänge und Fragmente, mehr denn ein Dutzend Stücke geliefert, beides, Luſt- und Trauerſpiele. Sie ſind ſämmtlich in den beiden erſten Bänden der Geſammtausgabe enthalten, welche ſein Bruder Joh. Heinr. 1761—1770 in fünf Bänden veranſtaltete. Die bedeutendſten darunter ſind: 1) Oreſt und Pylades, Trauerſpiel in fünf Aufz. (ſchon 1737 in Schulpforta geſchrieben und bereits 1739, noch ehe Schlegel die Schule verlaſſen hatte, auf Gottſcheds Veranſtaltung in Leipzig gegeben: Werke, I, 1—69; vgl. Chronolog. p. 83). 2) Dido, gleichfalls Trauerſp. in fünf Aufzügen: a. a. O. 70—136; auch (ſ. o. p. 260) im V. Band der Gottſchedſchen Schaubühne. 3) Die Trojanerinnen, ebenſo (iſt Schlegels früheſter Verſuch: ſ. a. a. O. 137—188). 4) Canut, Trauerſpiel: a. a. O. 189—281 (geſchrieben 1746; iſt mit dem „Hermann" Schlegels bedeutendſtes Stück, das auch lange und viel gegeben worden iſt, ſo noch in den ſechziger Jahren von Eckhof, zu deſſen vorzüglichſten Rollen eben der Canut gehörte: Schröder's Leben von Meyer I, 144). 5) Hermann, Trauerſpiel: a. a. O. 282—384 (zuerſt 1743 in Gottſcheds Schaubühne, Bd. IV. Auch dies Stück ward längere Zeit hindurch häufig gegeben, namentlich in Leipzig, wo i. J. 1766 die neu erbaute Bühne damit eingeweiht ward: Blümner, p. 158. Auch Göthe ſah ihn hier noch ſpielen; wovon unten zu Vorl. VIII. das Nähere. 6) Der geſchäftige Müßiggänger, Luſtſpiel in fünf Aufzügen: Werke, II, 45—182. 7) Der Geheimnißvolle, ebenſo: a. a. O. 183—322. 8) Der Triumph der guten Frauen: 323—488 (ſämmtliche drei in Proſa und bis in die ſiebziger Jahre hinein vielfach gegeben, beſonders der Müßiggänger). 9) Die ſtumme Schönheit, Nachſpiel in einem Akt, in Alexandrinern: a. a. O. 469—520 (wurde von Leſſing in der hamb. Dramaturgie, St. 13. „unſtreitig unſer beſtes komiſches Original" genannt: Lachm. Ausg. VII, p. 59). — Außerdem hat ſich Schlegel auch theoretiſch, in literarhiſtoriſchen und kritiſchen Aufſätzen, vielfach mit dem Theater beſchäftigt; ſo in der Nachricht und Beurtheilung von Herodes dem Kindermörder, einem Trauerſpiel des Johann Klay (Werke III, 1—26), Vergleichung Shakeſpeares und Andreas Gryphius ꝛc. (ebendaſ. 27—64), über die Komödie in Verſen (ebendaſ. 65—94), über die Trauerſpiele der Alten und Neuern (a. a. O. 203—212), von der Würde und Majeſtät des Ausdrucks im Trauerſpiele (213—240), über das däniſche Theater (241—298) ꝛc. Der Standpunkt, welchen er in dieſen Aufſätzen einnimmt, iſt größtentheils ein gemäßigter Gottſchedſcher (wofür namentlich der Aufſatz über Shakeſpeare und Gryphius ein intereſſantes Zeugniß, in welchem Shakeſpeares Cäſar ein Trauerſpiel genannt wird, „deſſen Einrichtung nicht beſſer als unſere Baniſe", a. a. O. p. 42: — ohne Zweifel jene Haupt- und Staatsaction, deren wir oben p. 213 Erwähnung gethan): wie denn auch die Mehrzahl von ihnen zuerſt unter Gottſched'ſchen Auſpicien, in den Kritiſchen Beyträgen ꝛc. veröffentlicht wurde. — Vgl. im Allgemeinen das ausführliche Leben Schlegels von ſeinem Bruder Joh. Heinrich, im V. Bd. p. 7—52 der

Digitized by Google

oben citirten Ausgabe; Literaturbriefe Th. XXI, Br. 311—312, p. 107—138 (von Moſes Mendelsſohn: vgl. Leſſing a. a. O.); Gervinus IV, 365 fgg.

Gellerts theatraliſche Arbeiten (die zärtlichen Schweſtern, Luſtſpiel in drei Aufzügen; das Orakel, Operette; die Betſchweſter, Luſtſpiel; das Loos in der Lotterie, Luſtſpiel; Sylvia, ein Schäferſpiel; die kranke Frau, ein Nachſpiel; das Band, ein Schäferſpiel) finden ſich in dem zweiten Band der neueſten Ausgabe (in ſechs Bänden, 1840) zuſammengedruckt, nebſt ſeiner Vorrede zur Ausgabe der „Luſtſpiele“ von 1747; auch die, für Gellert höchſt charakteriſtiſchen Aenderungen in der „Betſchweſter“ ꝛc. ſind in dieſer Ausgabe zuſammengeſtellt worden. — Vgl. Leſſing in der Hamb. Dramaturgie I, Nr. 22: Lachm. Ausg. VII, 97; Gervinus IV, 95 fg., 368.

Gleim hat für die Bühne nur den „blöden Schäfer“ (zuerſt Berlin, 1745) und den „Apfeldieb, ein dramatiſches Sinngedicht“ (1770) geſchrieben. Doch gehörte der erſtere zu den beliebteſten deutſchen Schäferſpielen und hat vielen ſpäteren als Muſter gedient; ſ. die Amſterdamer Ausg. der Gleim'ſchen Sämtl. Schr., den vierten Theil. — Vgl. Gervinus IV, p. 110.

Ueber Weiße ſ. u. — Von Mylius (Chriſtlob, geb. 1722 in der Nähe von Camenz, dem Geburtsort Leſſings, ſt. 1754 zu London), ſind drei Luſtſpiele: die Aerzte (1745), der Unverträgliche (1746), die Schäferinſel (1749), ſowie eine Operette: der Kuß (1748) erhalten; von den „Beyträgen zur Hiſtorie ꝛc. des Theaters“, die er mit Leſſing in Gemeinſchaft herausgab, wird ſogleich noch die Rede ſein. Vgl. Ger. IV, 369. —

Als Probe nun von Stil und Art dieſer Dichter mögen nachſtehende beide Bruchſtücke aus dem Canut von Schlegel, ſowie aus Gleims blödem Schäfer dienen.

*

Canut von J. E. Schlegel,
Act V, Scene 3.
(Sämmtl. W. I, 278—280).

Canut. Eſtrithe. Godewin. Ulfo.

Ulfo.

Weil mich des Glückes Zorn in deine Hand gegeben,
Begehrſt du meine Reu zum Preiſe für mein Leben.
Kein niederträchtig Wort hat meinen Mund befleckt,
So lang mein freyer Arm den Feind durchs Schwerd geſchreckt;
Auch itzt hoff dieſen Sieg von mir nicht zu erlangen.
Mein Muth iſt nicht zugleich mit meinem Arm gefangen.
Stell mich erſt wiederum zu jenen Ufern hin,
Wo ich durch Liſt und Muth dein Schrecken worden bin;
Wo, da du nach dem Streit, als zum Triumph gekommen,
Die Leichen deines Volks an deine Schiffe ſchwommen;
Wo mir zuerſt der Sieg, dann Sicherheit gelung,
Und fodre da von mir Reu und Erniedrigung!
Denkſt du nicht an den Tag, der mich zum Sieger machte,
Der dir nur Schmerz und Schaam, mir aber Ehre brachte?
Des Ulfo Ruhm erſchallt noch von des Helga Strand;

Digitized by Google

Der Erdkreis hört erſtaunt, daß ich dich überwand.
Geruhig ſah ich da die Zahl von deinen Heeren,
Mit Brücken unterſtützt, den breiten Strom beſchweren;
Getroſt erwartet ich, was mir ihr Zorn gedroht;
Sie eilten in den Sieg, und fanden nur den Tod.
Sie bebten, drängten ſich, es brachen unter ihnen
Der Brücken Bande los, ſobald ich nur erſchienen.
Ihr halberſticktes Schreyn rief dich noch in der Fluth,
Zur Rache rief es dich. Doch wo war ich, Canut?
So ſchnell iſt kaum der Blick, indem er ſchlägt, verſchwunden;
Ich hatte dich beſiegt, und ward nicht mehr gefunden.
Den unbezwinglichen, den mächtigen Canut
Zwang Ulfo ohne Macht, wodurch? – durch Liſt und Muth.
Die Welt muß, wenn ſie nicht der Billigkeit vergeſſen,
Zum mindſten meinen Ruhm einſt mit dem deinen meſſen,
Und wenn ſie auch bey dir der Siege Menge zählt,
Geſtehn, daß nur das Glück zur Größe mir gefehlt.

Canut.

Du ſprichſt von deinem Ruhm, und ſchweigeſt vom Vergehen.
Sprich! reut dich dein Verſehn?

Ulfo.

Ich kenne kein Verſehen.
Erkenn entwaffnet noch des Ueberwinders Hand,
Den nicht die Tapferkeit, nur Macht und Menge band.
Was meinen Ruhm erhebt, hab ich mich ſtets erkühnet;
Thu nun, was deinem Ruhm und deinem Throne dienet!

Canut.

Nehmt den Unwürdigen vor meinen Augen fort!
Der Tod erſticke noch ſein letztes ſtolzes Wort!
Er müſſe durch ſein Blut der Welt die Lehre geben:
Wer nicht will menſchlich ſeyn, ſey auch nicht werth, zu leben.

Ulfo.

Nun bin ich erſt vergnügt: nun ſagt die ſpäte Zeit:
Canut hielt Ulfos Tod für ſeine Sicherheit.
Der Fürſten Richterſchwerd, der Uebelthaten Rächer,
Macht Helden groß, und ſchimpft nur niedrige Verbrecher.

Eſtrithe.

Ach! bleib.

Ulfo.

Leb wohl!

Eſtrithe.

Wohin?

Digitized by Google

Ulfo.

Zum Ruhme.

Eſtrithe.

Nein, verzieh,
Und ſprich!

Ulfo.

Was ich geſagt, das wiederruf ich nie.

Vierter Auftritt.

Eſtrithe. Canut. Godewin.

Eſtrithe.

Ach! eilt man denn ſo ſchnell, dein Urtheil zu vollführen?

Canut.

Er ſelber fället es.

Godewin.

Ach! Herr laß dich doch rühren.

Canut.

Betrübet mich nicht mehr durch dies verlorne Flehn.
Muß ich nicht ſchon genug mir ſelber widerſtehn?
Iſt denn der Kampf ſo leicht, dies Urtheil auszuſprechen,
Daß ihr ihn noch verneut, da ich es nicht kann brechen?
Ihr wißt, was ihr verſucht, ihr ſeht, was ich gethan.
Was man ſonſt bitten muß, both ich ihm ſelber an.
Mein Eifer, wohl zu thun und Güte zu erzeigen,
Erniedrigte mich faſt. Doch ſagt, konnt ich ihn beugen?
Ihr kennet meinen Schmerz, ihr ſeht in meinen Sinn.
Doch denket, was ich auch der Würde ſchuldig bin.
So wie die Strengigkeit, hat auch die Güte Schranken;
Wer die nicht feſt erhält, macht ſelbſt ſein Anſehn wanken.
Ach! warum kann die Macht, die Menſchen zu erfreun,
Doch nicht das einzige von unſern Rechten ſeyn?
Von allem, was das Glück den Fürſten übergeben,
Iſt das betrübteſte das Recht auf Tod und Leben,
Es bringt uns Strafen ab, und weiſt zu unſrer Pein
Dem Mitleid, das uns rührt, auch Unrecht im Verzeihn.

*

Der blöde Schäfer von Gleim
Zehnter Auftritt.
(S. W. Amſterd. Ausg. IV, p. 51—54).

Seladon allein.

Ja! Filamor hat Recht. Ja - - ja - - nun ſeh ichs ein,
Die Schuld liegt nur an mir, ich ſollte dreiſter ſeyn.

Digitized by Google

Gut -- ja -- ich will es thun. Sie wird ſchon lieben müſſen,
Sie lernt es ja ſogleich, ich darf ſie ja nur küſſen.
Ich will ſchon dreiſter ſeyn, ich blöder Seladon.
Wo bleibt die Schäferinn? Ach käme ſie nur ſchon!
Nun iſt mein Herz recht groß. Gut, daß ich dran gedenke,
Die Schönen fängt man auch durch artige Geſchenke.
Ich ſag ihr auch davon. Mich deucht, es war noch mehr.
Es iſt der Wind -- ach nein -- ach dort kommt ſie ſchon her.

Eilfter Auftritt.

Seladon und Iſmene.

Iſmene.

Nun! du biſt hier allein? wo habt ihr denn die Heerde?
Ich denke, daß ich auch Filinden finden werde,
Und ihren Filamor, und nun iſt niemand hier;
Filinde gieng ja her, ſie ſagt es ja zu mir.

Seladon.

Ich bat ſie wegzugehn, dort werden ſie wol treiben,
Ich wollte gern allein bey dieſen Blumen bleiben,
Ich ſtreute ſie für dich, du biſt derſelben werth,
Nimm ſie zum Zeichen an, wie ſehr mein Herz dich ehrt.

Iſmene.

Du ehrſt mich allzuviel.

Seladon.

Nein, wertheſte Iſmene.
Du biſt die würdigſte, du biſt die beſte Schöne.
Allein du liebſt mich nicht. Ach, wärſt du mir nur gut,
So ſchenkt ich dir mit Luſt den ſchönſten Schäferhut.
Ach, laß mich doch dein Herz in einem Worte wiſſen!
Ich liebe dich ſo ſehr, laß dich doch einmal küſſen!

Iſmene.

Nun! Seladon, was denn? fängſt du ſchon wieder an?
Du willſt --

Seladon.

Ach, Schäferinn! ach! was hab ich gethan?
Ach, ich Verwegener! verdien ich Zorn und Strafe:
So raube mir der Wolf das beſte meiner Schafe!
Und iſt dir, Schäferinn, das, was mir zugehört,
Nur noch ein bisgen lieb, und deiner Hände werth:
So nimm mein beſtes Band, ſamt meinem liebſten Stabe,
Den ich ſo glatt, ſo bunt, mir ſelbſt geſchnitzet habe!
Vergib, verzeih es mir, erzürnte Schäferinn,
Wenn ich dir allzukühn, und allzuzärtlich bin.

Digitized by Google

Zu pag. 280: Das weinerliche oder rührende Luſtſpiel. Vgl. vorzüglich Gellerts Dissertatio de Comoedia commovente (v. J. 1759), mit den Noten von Leſſing in deſſen „Beyträgen" ꝛc.: S. W. IV, 134—155.

Zu pag. 281: jene Ackermann, Koch, Brückner, Schönemann. Ueber Schönemann und Koch ſ. oben p. 258. — Ackermann (Konrad Ernſt), geboren zu Schwerin 1710, war, nachdem er in frühern Jahren den bekannten ruſſiſchen Feldmarſchall Münnich auf Reiſen und Feldzügen begleitet hatte, zuerſt unter einem gewiſſen Stolle, einem Verwandten des auch von uns gelegentlich erwähnten Denner, zum Theater gegangen. 1741 befand er ſich, gleichzeitig mit ſeiner nachherigen Gattin, damaligen Sophie Charlotte Schröder, geb. Biereichel, des großen Schröder Mutter, bei der Schönemann'ſchen Truppe, welche damals in Hamburg, Lüneburg, Schwerin ꝛc. ſpielte. Als nun Frau Schröder, in Folge finanzieller Zerwürfniſſe, aus der Schönemannſchen Truppe austrat und (März 1742) eine eigene Geſellſchaft (zuerſt in Hamburg) gründete, ſo trat, mit andern Gliedern der Schönemann'ſchen Truppe, auch Ackermann zu ihr über. Allein ſchon 1744 war die Schröder genöthigt, ihr Unternehmen aufzulöſen. Ackermann privatiſirte nun einige Zeit, ging dann, in Geſellſchaft der Schröder (deren Mann inzwiſchen geſtorben war), nach Petersburg zur Hilferding'ſchen Truppe. 1749 heirathete er die Schröder: worauf die beiden Eheleute eine neue Geſellſchaft, nun die Ackermann'ſche genannt, begründeten (1752), mit welcher ſie lange Jahre hindurch ganz Deutſchland, bis in die Schweiz und den Elſaß hinein, durchwanderten und die ſich nicht nur Mitglieder wie Eckhofs, der Henſel (ſ. u.) zu rühmen hatte, ſondern die auch vor Allem dadurch das dankbare Andenken jedes Theaterfreundes verdient, daß Schröder, Ackermann's Stiefſohn, bei ihr ſeine vornehmſte, wenn nicht ausſchließliche Schule durchgemacht. — Ackermann ſtarb im November 1771, nachdem er ſchon ſeit 1767 die bisher geführten Unternehmungen an ſeine Frau und Schröder übergeben hatte. Ueber ſein Spiel urtheilt der competenſte Richter, Schröder, der ihn faſt zwanzig Jahre hindurch, auf und außer der Bühne, in der vertrauteſten Nähe zu beobachten Gelegenheit gehabt hatte und der dabei zu perſönlicher Nachſicht (ſie vertrugen ſich nämlich außerordentlich ſchlecht, ja Schröders ganze Jugendgeſchichte iſt ein ewiger, bald heimlicher, bald offener und ſelbſt gewaltthätiger Kampf mit ſeinem Stiefvater) gewiß nicht geneigt geweſen war, folgendermaßen: „Ackermanns Spiel, bis zum Jahre 1756, ſteht noch lebhaft vor meiner Seele. Er glänzte im Auguſt, im Ulfo, im Cato, im Mithridat, im Oedip, im Drosman, im Polieuct, im Beverley. Aus obigen, den Ulfo und Beverley ausgenommen, die ich dreißig Jahre ſpäter antrat, von mir nie geſpielten Rollen, ſind noch ganze Auftritte meinem Gedächtniſſe eingeprägt, und beweiſen, welchen Eindruck er auf mich machte. Freilich ſtand auch damals ſchon der komiſche Schauſpieler weit über dem tragiſchen. Im erſten Fache gab es durchaus keine Rollen, die er nicht vollkommen darſtellte. Ich erinnere mich nicht, in den langen Jahren meiner Beobachtung, eine einzige Uebertreibung von ihm bemerkt zu haben. . . . . Und mit welchen Sprachwerkzeugen hatte die Natur ihn verſehen! O es muß noch Menſchen geben, die ſich ſeines Sir Sampſon, Anton im Philoſophen ohne es zu wiſſen, ſeines Ulfo (im Canut), Sternfels, Paul Werner, Kauzer erinnern. Dieſe mögen beurtheilen, ob er in frühern Jahren, bei gutem

Digitized by Google

Gedächtniſſe, und des Theaters nicht überſatt, auf Herzen wirken konnte. . . . . Minder vollendet ſpielte er Charakterrollen, die in das Liebhaberfach gehören, deren ich mich aber nur aus dem Jahr 1759 erinnere, z. B. den Mellefont, den Ruhmredigen, den Verſchwender u. a., die er jedoch, zum großen Mißfallen der Straßburger Kunſtrichter, ſeit 1760 an Döbbelin abtrat, und nur im Nothfall wieder übernahm. Ehe Finſinger, im Jahr 1754, als Balletmeiſter angenommen ward, erfand Ackermann auch einige Pantomimen und Ballette. In der Spiegelpantomime ſprang der ſtarke Mann, mit wunderbarer Leichtigkeit, durch den ſilberpapiernen Spiegel, und flog, als Pierot im Wettſtreit, von einem Hauſe zum andern. Seine Bauernhochzeit blieb, viele Jahre hindurch, ein Zugballet. Auch ſpielte er in allen Haupt- und Staatsaktionen, deren komiſche Auftritte aus dem Stegreif geſprochen wurden." Siehe das Meyer'ſche Leben Schröders, im ganzen erſten Band; das mitgetheilte Urtheil über Ackermann's Spiel ſteht p. 16 fgg. Ein Verzeichniß ſeiner ſämmtlichen Rollen von Anfang 1757 bis an ſeinen Tod ſ. ebendaſ. Bd. II, Abth. 2, p. 112—118. Vgl. auch Schütze, Hamb. Theatergeſch. 315 fgg. (wo Ackermanns Bramarbas, Geiziger, Paul Werner ꝛc. gleichfalls gerühmt werden, jedoch mit dem Zuſatze: „doch war auch Ackermann nicht ganz von Schönemanns und Kochs Principalfehlern frei, und verſtieg ſich gern in tragiſche Rollen, um ſie — zu verderben": p. 317). — Auch ſeine Frau, die ſchon genannte Sophie Charlotte, geb. Bierreichel, Schröders Mutter, wird in den erſten Rollen des Trauerſpiels, wie auch im Luſtſpiel, als Zaïre, Eliſabeth, Eſtrithe (im Canut), Suſanne (im Bocksbeutel), Lady Ruſpot (im Eſſer) ꝛc. gerühmt. Ihr größtes Verdienſt hatte ſie freilich als Principalin. Auch über ſie iſt ein Urtheil Schröders aufbewahrt, a. a. O. p. 18 fgg. dem wir Folgendes entnehmen: „Schröders Mutter war in jener Zeit eine treffliche Schauſpielerin. Da ſie die Frauen, die Kinder, und ſogar die Männer der Geſellſchaft zuſtutzte, ſo ſtudierte ſie, im eigentlichen Verſtande des Worts, jede Rolle. Kein falſcher Accent entſchlüpfte, keine Feinheit entging ihr. Sie verfertigte ſelbſt viele Gelegenheitsſtücke und Theaterreden, und verbeſſerte ſehr glücklich die, in den dortigen Schauſpielen nicht ſeltenen, Fehler des Ausdrucks und des Versbaus. In aller Handarbeit, beſonders in der Stickerei, war ſie Meiſterin, und ihr Fleiß gränzt an das Unglaubliche. Zu gewiſſen Rollen war freilich ihre Stimme zu ſchwach, aber ſelbſt dieſen Mangel erſetzte die Kunſt. Nur ein Fehler hinderte zuweilen die Vollendung ihres Spiels: ſie konnte ihren Thränen nicht einhalten. In Sancio und Emilde, wo ihr eigner Sohn den vorſtellte, der durch Entdeckung der Wahrheit das Leben ſeiner Mutter retten kann und ſchweigt, ward ſie von Gefühl überwältigt, daß es minutenlange Pauſen gab, die freilich das Klatſchen der Zuſchauer ausfüllte. Ihre vorzüglichſten Rollen waren Aemilia im Cinna, Eſtritha, Monime, Alzire, Jocaſte, Zaïre, Klytemneſtra, Eliſabeth im Eſſer, Phädra, Frau Beverley, Marwood, Melanide, Merope, Iphigenia, Belvidera, und dergleichen. Mit gleichem Beifall ſpielte ſie die Celiente im verheiratheten Philoſophen, Frau Breme im politiſchen Kannengießer, die Zoſen im Reich der Todten und Schlaraffenlande, die Salome im Geſpenſt mit der Trommel, die Iſabelle im Poltergeiſt in zwanzig verſchiedenen Geſtalten, Toinette im Kranken in der Einbildung, Martha im verlornen Sohn, Kleanthis im Demokrit, die Betſchweſter, die Widerſprecherin, Henriette im poetiſchen Dorfjunker, die Spielerin, Suſanne im Bocksbeutel, Agnes in der Weiber-

Digitized by Google

schule, Jolly's Eifersüchtige u. s. w. Endlich mögen hier auch noch gleich beider Töchter erwähnt werden, Schröders Stiefschwestern. Marie Magdalene Charlotte Ackermann, geb. 1757, st. 1775, soll eine Schauspielerin von vorzüglichem Talent und bezaubernder persönlicher Anmuth gewesen sein: s. das Meyer'sche Buch, bes. I, 278 fgg. sowie II, Abth. 2, p. 133—138, wo ein Verzeichniß ihrer Rollen. Auch der (Reichardtsche) Theat. Kal. f. 1776, p. 91 enthält eine Biographie der Künstlerin. Ueberaus lieblich und schalkhaft im Lustspiel, soll sie ihre eigentliche Stärke doch in tragischen Rollen gehabt haben: Meyer I, 282; namentlich als Marie Beaumarchais, die sie das Jahr vor ihrem Tode übernahm (a. a. O. II, 2, 138), soll sie vortrefflich gewesen sein: Theat. Kal. f. 1786, p. 246. — Auch die ältere Schwester, Dorothea, hat einen bleibenden Namen in der Theatergeschichte gewonnen, besonders im Fach der sentimentalen Rollen: „Vorzüglich glänzte sie in sanften, schwärmerischen und zärtlichen Charakteren, und in der Munterkeit, welcher vergönnt ist, die Grazien vorwalten zu lassen. Elisabeth in der Gunst der Fürsten, Marie in Götz von Berlichingen, Leonore in Unzers Diego, Orsina, Ariadne, Minna, Miß Palmer in der Entdeckung sind nie vollkommener dargestellt worden" ꝛc: Meyer I, 305 fgg.; vgl. das Rollenverzeichniß I, 2, 123—133. Sie verließ 1778 die Bühne, um die Gattin des Professor Unzer in Altona zu werden. —

Brückner (Joh. Gottfr.) geb. 1730. Die Bühne betrat er zuerst unter einem gewissen Starke, ging dann 1758 zu Koch, dem er, mit kurzer Unterbrechung, bis an dessen Ende treu blieb. Döbbelin, Kochs Nachfolger in Berlin, engagirte auch Brückner; er starb zu Berlin 1786. Am Vorzüglichsten soll er in den komischen Rollen gewesen sein, „die ein außerordentliches Feuer, Anstand und den Ton der feinen Welt erfordern." Im Tragischen waren „Tyrannen und Wuth die Leidenschaften, welche er am Lebhaftesten ausdrückte." In späteren Jahren ging er in das Fach der zärtlichen und edlen Väter über, das er gleichfalls sehr glücklich ausgefüllt haben soll. Vgl. die Biographie im Theat. Kal. f. 1787, p. 74—76; sein Porträt als Götz von Berlichingen s. ebendas. Jahrg. 1779.

Zu pag. 283: die Stücke, welche Lessing in dieser Zeit in Leipzig schrieb. Der junge Gelehrte (1747), der Misogyn (1748), die Juden (1749), der Freigeist (1749), der Schatz (1750) ꝛc. S. den ersten Band der Lachm. Ausg.

Zu pag. 284: Christ. Felix Weiße. Geb. 1726 zu Annaberg im Erzgebirge, st. zu Leipzig 1804; vgl. seine Selbstbiographie, Leipzig 1806. Dem größeren Publikum ist er heutzutage wohl nur noch durch seinen Kinderfreund (zuerst 1775, in Folge Basedow'scher Anregungen: Selbstbiogr. p. 170) im Gedächtniß; seine übrigen zahlreichen Schriften, insbesondere auch die vielen hundert Hefte der „Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste" (seit 1757, wo Nicolai sie gründete: doch gab er sie schon 1759 an Weiße ab: a. a. O. p. 52), eines der wichtigsten und verdienstvollsten Journale jener Zeit, sind kaum noch dem Geschichtsforscher bekannt. Seine dramatischen Arbeiten, die uns hier allein beschäftigen, sind verschiedentlich gesammelt, am Vollständigsten (und doch immer noch sehr unvollständig, indem gerade eine der wichtigsten

Digitized by Google

Seiten von Weißes dramatischer Thätigkeit, die Singspiele, darin gänzlich übergangen ist) in dem „Beytrag zum Deutschen Theater", fünf Bände, dritte Auflage, 1765 fgg. Dieselbe enthält achtzehn Lust- und Trauerspiele; die berühmtesten davon sind: Eduard der Dritte, Trauerspiel (a. a. O. I, 1—128), Richard der Dritte (ebendas. 129—272: vgl. Lessing in der Hamb. Dramat. II, Nr. 73—83: Lachm. Ausg. VII, 327—373), Rosemunde, Trauerspiel (II, 141—252), Atreus und Thyest (IV, 1—112), Romeo und Julie (V, 1—160); ferner die Lustspiele: die Poeten nach der Mode (I, 272—384: ging auf die Klopstock-Bodmerschen Händel mit Gottsched), die Matrone von Ephesus (II, 437—476: vgl. Selbstbiogr. p. 15 fgg.), Amalia (IV, 113—240: von Lessing für Weißes bestes Stück erklärt: Hamb. Dramat. I, Nr. 20: a. a. O. p. 91 fg.) u. s. w. Seine Singspiele (Lottchen am Hofe, die Liebe auf dem Lande, die verwandelten Weiber, der lustige Schuster, der Dorfbarbier, die Jagd, der Aerntekranz) erschienen 1777 in einer eigenen Sammlung: Komische Opern von C. F. Weiße, drei Bände. — Vgl. im Allgemeinen Gervinus IV, 375 fgg. Folgendes mag als Probe der Weiße'schen dramatischen Muse dienen. Erstlich, um dem Leser einen Begriff zu verschaffen von der Art und Weise, wie er Shakespear'sche Stoffe verarbeitete, eine Stelle aus „Romeo und Julie," die wir nicht besser als durch einige Zeilen aus Weißes eignem Vorbericht einleiten zu können glauben: „Ungeachtet der unendlichen Schönheiten, von denen es voll ist, war dieses Stück doch niemals Shakespears Triumph. Er hatte seine Fabeln nicht aus obangezeigten Originalen, sondern aus einer höchst elenden Französischen Uebersetzung, oder welches noch wahrscheinlicher ist, aus einer Englischen Uebersetzung jener Französischen genommen. Verschiedene der schönsten Situationen sind daselbst ausgelassen, andere sehr unschickliche hinzugedichtet, und die Haupteatastrophe von Juliens Erwachung, da Romeo noch lebt, findet sich daselbst eben so wenig: Shakespear hat sie also auch nicht genützt. Im Gegentheil hat er sein Stück mit vielen trivialen, überflüßigen und zur Handlung unnöthigen Dingen überladen: der Witz fließt in manchen Stellen so über, daß er ins Kindische verfällt. Die häufigen Reime, die er dazwischen mengt, schwächen die Wahrscheinlichkeit der natürlichen Unterredung, die im dramatischen Dialog so unentbehrlich ist, hauptsächlich wo die Scene und Handlung aus dem häuslichen Leben genommen sind: endlich ist es, wie Garrick davon sagt, so voll Jingle und Quibble gepfropft, daß man in neuern Zeiten es selbst nicht auf dem Englischen Theater ohne große und wichtige Veränderungen vorzustellen gewagt hat." Dann das Personenverzeichniß: denn auch dies, verglichen mit Shakespeare, ist höchst charakteristisch:

Montecchio, } Zwey Häupter der vornehm-	Fr. von Capellet.
Capellet, } sten Familien in Verona.	Laura, Vertraute der Julie.
Romeo, Sohn des Montecchio.	Benvoglio, ein Veronesischer Arzt.
Julie, Tochter des Capellet.	Pietro, Bedienter des Romeo.

Der Schauplatz ist in den vier ersten Aufzügen auf einem Saale im Palaste des Capellet, im letzten das Capelletische Begräbniß.

Nun die Stelle selbst; — der Leser erkennt sogleich, daß es der Pendant ist zu jener über Alles erhabenen Scene des dritten Actes, jenem Gespräch auf dem Söller, vor Romeo's Flucht: einem Gespräch, welches (nach dem Lessing'schen

Digitized by Google

Ausdruck) Shakespeare die Liebe selbst dictirt hat und das hier . . . Doch der Leser vergleiche selbst!

Romeo und Julie,

Act I. Auftr. 3.

(Beytrag V, p. 30 fgg.)

Romeo.

Verbanne diese Schreckbilder! Höre, Julie! der Prinz hat meinem Vater versprochen, daß meine Verbannung kurz seyn solle! noch mehr, er selbst will indessen an der Versöhnung unserer beyden Aeltern arbeiten. Denke aber, was das für ein Himmel von Glückseligkeit seyn müßte, wenn wir unter den Segnungen ausgesöhnter Väter und Mütter unsere Liebe vor den Augen der Welt feyern könnten! denke, meine Julie, der Glückseligkeit!

Julie.

Ja eine reizend liebliche Frucht! sie hängt aber viel zu hoch, als daß wir sie erreichen könnten. Ehe wir dahin kommen, ist sie längst abgeschlagen!

Romeo.

Julie! wenn alles verlohren wäre, keine Hoffnung mehr aufkeimte: so steht es uns allezeit frey, Deinen ersten Vorschlag auszuführen. Es wird mir zehnmal leichter seyn, mich wieder nach einer kurzen Abwesenheit in Verona einzuschleichen, um Dich dem feindlichen Geschicke unter einer Verkleidung zu entreißen. Die Liebe wird uns den Weg zeigen: und können wir da irre gehen?

Julie.

O! was könnte mich Romeo nicht überreden! ich würde Dir glauben, und wenn Du mich überreden wolltest, daß ich Dich hassen könnte.

Romeo.

Mantua, wohin ich gehe, ist kaum eine Tagereise von Verona, und wie kurz erst für die Liebe!

Julie.

Nein, nein; Du sagst nicht recht: für die Liebe ganze Welten auseinander!

Romeo.

Du vergißt, daß sich die Liebe beflügelt, wenn sie einen Wunsch zu ereilen hat. — Ich lasse meinen getreuen Pietro hier. Es wird Dir nicht schwer fallen, unter Deinen Frauenspersonen eine getreue Freundinn zu finden, der Du Dein Herz und Deine Wünsche vertraust: denn wer liebt Julien nicht?

Julie.

So sey es Laura! schon weis sie den größten Theil meiner traurigen Geschichte. —

Romeo.

Nun: täglich soll Pietro Dir einen Brief bringen; mit jeder Stunde werde ich einen Boten, ein Tageregister meiner kleinsten Handlungen fortschicken. Du sollst jeden geheimen Gedanken erfahren: mit jedem Odemzuge will ich Deinen Namen nennen, und jedes Lüftchen soll Dir etwas von mir sagen.

Digitized by Google

Julie.

Dieß iſt etwas, Romeo! Mein ganzer Gedanke biſt Du! und wenn ich Deinen Namen nicht mehr lallen kann, ſo ſoll ihn mein letzter Odem noch ſeufzen.

Romeo.

Beſuche öfters unſern gemeinſchaftlichen Freund, den Benvoglio! ich will ihm ſagen, daß er ſtets von mir mit Dir redet - -

Julie.

Und glaubſt Du, daß ich ein andres Wort, als von Dir, anhören würde?

Romeo.

Er wird jede Gelegenheit ſuchen, zu Dir zu kommen - -

Julie.

Er wird ſie haben, Romeo, er wird ſie haben! Das vor Liebe kranke Mädchen wird bald eines Arztes bedürfen: aber wer wird ſie heilen können, als Romeo?

Romeo.

Von allem, was Dich angeht, ſoll er mir Nachricht geben. Jede Stunde habe ich ihm vorgezeichnet, wo er mich treffen ſoll, und ich werde keinen andern Schritt thun, ohne ihn unterrichtet zu haben! — O welches Entzücken! — wann wir uns wieder ſo treu, ſo zärtlich als jemals umarmen werden, wann uns die Freude die Lippen verſiegeln wird, daß wir ſie nur ſtammeln können, unſere von Wolluſt ſchmachtenden Augen aber einander mit einer weit lautern Beredſamkeit den ausgeſtandnen Kummer über unſre Trennung ſagen werden, der nun mit den Thränen, die über Deine glühenden Wangen rollen, auf ewig verfließen wird: dann, o meine Julie, dann ſoll nichts als der Tod uns trennen - -

Julie.

O der Tod! mein Romeo, der Tod! — So entzückend Dein Troſt iſt, ſo ſagt mir immer mein Herz, daß er es erſt ſeyn wird, der uns vereinigen ſoll! Ach daß ich nur in Deinen Armen ſtürbe!

Romeo.

Julie! ſchlage nicht meinen ohnedieß ſchon gebeugten Geiſt vollends nieder: gieb mir immer den erquickenden Troſt, daß ich Dich bald freudiger wieder ſehen werde, mit auf den Weg; er iſt der einzige, der mich ſtärken und mich der Verzweiflung entreißen kann. Nein, meine Julie! thue es nicht, die Zeit des Abſchieds iſt nahe. - - Hörſt Du draußen die Lerche, den Vorboten des Morgens? Ich muß fort, ich muß fort, Julie!

Julie.

Nein, nein, Romeo, es iſt die Nachtigall, und nicht die Lerche! Du darfſt noch nicht fort!

Romeo.

O, wär es ſo! aber ſiehſt Du nicht die Dämmerung ſchon über jene Hügel herüber ſteigen?

Digitized by Google

Julie.

Nein, Romeo, glaube mir, es iſt der Mond, der zu meinem Troſte, am Himmel verzögert: gönne mir immer noch einige Augenblicke! — Ach! vielleicht die letzten, daß ich Dich ſehe!

Romeo.

Siehſt Du nicht, daß der Mond vor der ſich nähernden Sonne erbleicht? aber Deine Liebe färbet ihn! - - Nun es ſey ſo! Nein, es iſt noch nicht Tag, meine Liebe. Eine Stunde in Deiner Umarmung bezahlt mir tauſendfach meinen Tod.

Julie.

Deinen Tod, Romeo? — Nicht einen Augenblick länger! o fliehe, eilends fliehe, es iſt Tag! - - Gott! wer kömmt - -

*

Sodann aus Richard dem Dritten: wobei jedoch zu beachten, daß Weiße zu der Zeit, da er ſeinen Richard ſchrieb, den Shakeſpear'ſchen noch nicht gekannt; vielmehr waren es franzöſiſche Muſter, denen er folgte. — Der nachſtehende Monolog iſt dem Schluß des vierten Akts entnommen, die Situation unmittelbar vor Ermordung der Söhne Eduards:

Richard der Dritte,

Akt IV, Auftr. 5.

(a. a. O. I, 228—231).

Richard. (alleine)

Geht nur, Unglückliche! geht nur! Ihr ſollt ſie ſehn,
Das hochgeprießne Paar; ſie, meines Zorns Trophä'n!
Bald ſoll ſie dieſe Fauſt gleich einem Sturm ergreifen
Und wie das Laub im Herbſt von ſtolzen Aeſten ſtreifen - - -
Bey Gott! ſie ſchreckte mich! — bald ſchäm' ich mich vor mir:
Wie Löwen giengen ſie auf ein gejagtes Thier;
Entathmet, ſtumm, betäubt, ſchaut' ich nach jener Höhe,
Als ob ich ſchon den Tod herunter ſteigen ſähe! —
Und dieſes iſt ein ſanft und zärtliches Geſchlecht?
Und ſie ſind nicht beſtraft? und ich bin nicht gerächt?
(Er zieht den Degen und fühlt ihn an)
Biſt du auch ſcharf genug? — Ja, auf dem Götterſitze
Schlägt nicht ein Jupiter, wie ich, mit dieſem Blitze! - - -
(Er fährt jähling zuſammen)
Ha! welche kalte Hand fuhr über mir dahin? —
Wie? — was? — Ich glaube gar, daß ich ein Träumer bin!
Es war der Tod! — er kömmt! mein Freund kennt meine Stimme! —
Komm! ſtähl' ein ſchüchtern Herz, füll' es mit Deinem Grimme!
Es ſträubt ſich — und warum? — klopft ſcheu und unruhvoll! —
Ich fürchte mich doch nicht, daß ich itzt morden ſoll? —
Die Feinde meines Glücks? die Räuber meiner Größe? —
Zwey Kinder? weiter nichts, als zween herzhafte Stöße - - -

Digitized by Google

Und doch — (höhniſch) Ja, dieſes wird vielleicht mir furchtbar ſeyn,
Wenn ſie voll Todesangſt durchdringend: Oheim! ſchreyn?
Wenn ſich der kleine York an meinem Buſen windet,
Und mich zu küſſen glaubt, und ſich durchſtochen findet?
Wenn Eduard, den ſchon der Thronen Stolz erfüllt,
Für ſeinen Bruder fleht, und für ſich trotzig ſchilt? - - -
Weh ihm! den Augenblick ſoll er nicht überleben,
Und ſein verdammt Gehirn an düſtern Mauern kleben! - - -
Mich ſchaudert! — Still! — wer ruft? — Die Stimme Heinrichs! — Ja. - - -
Noch einmal! — noch einmal! - - - da kömmt ſein Schatten! — da! —
Er ſchreitet auf und ab! — er flieht — er naht ſich wieder! —
Er ſteht! — ſein Auge rollt! — gießt Flammen auf mich nieder!
Er droht! — er winkt! er winkt - - - umſonſt! — ich folge nicht! - - -
Er flieht! die Erde bebt! - - - weg ſchreckliches Geſicht!
Verdammte Phantaſie! wie oft wirſt Du mich plagen!
Ich Feiger! werd' ich noch zuletzt vor Schatten zagen? - - -
Wo bleibt doch Tyrell? - - - ſtill! — er iſts! - - -

*

Endlich eine Scene aus der Matrone von Epheſus: a. a. O. II, p. 442 fg.:

Dorias.

Ja, ja, das Glück iſt ſchön, wenn uns ein Jüngling küßt,
Und uns durch Tändeln, Scherz, die Lebenszeit verſüßt.
Allein, wenn Mund und Arm dem beſten Liebſten ſtarren,
Darf man auf keinen Kuß und ſanften Druck mehr harren.
Der Liebe Glück beſteht in Leiden und in Thun —
Ein männliches Geripp was hilft uns dieſes nun?
Kein Gärtner pfropft den Baum, dem Saft und Wurzel fehlet; —
Je, iſt er einmal todt, was hilfts, daß man ſich quälet?
Nein, was mich anbetrifft; ſtirbt mir einmal mein Mann,
So ſeh ich, wo ich gleich den andern finden kann.

Antiphila.

Mit ihm kam Scherz und Luſt, vor ihm flohn Gram und Sorgen;
Sein Glück war auch mein Glück, und nie erſchien ein Morgen,
Der mich nicht voll Gefühl in ſeinen Armen ſah; —

Dorias.

Es iſt ein herrlich Ding um das Gefühl! ja ja! —

Antiphila.

Wie freudig ſah ich nicht die ſtillen Abendſchatten!
Wie zärtlich ſcherzten wir auf jenen grünen Matten!
Es ſchwieg der ganze Häyn; nur eine Nachtigall,
Nur ein gelinder Weſt, und naher Waſſerfall,
Die unſre Liebe mehr beförderten, als ſtörten,
War unſre Brautmuſik, und alles, was wir hörten.

Digitized by Google

Dorias.

Das glaub ich, ob ich gleich aus Schaam nie zugesehn:
Doch, liebe Frau, was hilfts? dieß ist vordem geschehn.
Was hilft es, wenn der Krug vor Zeiten ganz gewesen?
Vorzeiten Wein gehabt, der süß und auserlesen?
Es giebt noch andern Wein, der sich auch trinken läßt.
Ein Mann ist ja noch nicht der ganze Männerrest.
Zudem, so sah ich Sie doch öfters mit ihm schmollen. — —
Wie aber? bleibts dabey, daß wir verhungern wollen?

Antiphila.

Ja, theurer Ueberrest von meinem besten Mann!
Geliebter Leichnam! dich, dich beth ich ewig an!
Auf ewig will ich mich hier neben dir verschließen,
In heißen Thränen soll mein Lebensrest verfließen,
Dieß Naß sey nur mein Trank! dein kalter Kuß mein Brod!
Und so erwart ich bald hier neben dir den Tod.

Dorias.

Nein, nein! des Lebens Last kann ich noch wohl ertragen:
Und wider Ihre Kost tobt mein gequälter Magen.
Kurz, da es länger währt, als —

Antiphila.

Ach! was seh ich hier?
Der Himmel strafet uns; man öffnet unsre Thür. —
2c.

— Für die Geschichte der damaligen Singspiele dürfte nachstehende Stelle aus Blümner p. 99 fg. nicht ohne Interesse sein: „Uebrigens gab es damals noch keine für das Singspiel eigens angenommene Schauspieler, auch bedurfte es bei diesen einfachen Compositionen keiner kunstfertigen Sänger; jeder, der Stimme hatte, mußte eine Parthie übernehmen, und erhielt dafür, einer wie der andere, außer seinem Solde, für die erste Aufführung einer Oper 2 Gulden, und für jede folgende 1 Gulden. (Nicolai's Nachrichten über Hiller, in der Berl. Monatsschrift, 1805. N. 1). Diese Gratification stieg hernach, zu Kochs großem Nachtheile so hoch, daß die erste Parthie in der ersten Vorstellung mit 1 Louisd'or, die zweite mit 1 Dukaten, jede andere mit 2 Gulden; in den folgenden, nach eben diesem Verhältnisse, mit 1 Dukaten, 1 Thaler und 1 Gulden belohnt wurde." Vgl. Plümicke's Berl. Theatergeschichte, S. 274, 275.

Ebendaselbst: unterstützt durch die anmuthige Hiller'sche Muse. Johann Adam Hiller, geb. 1728, st. 1804 zu Leipzig, wo er Cantor der Thomasschule, auch Dirigent der schon damals blühenden Gewandhausconcerte war.

Zu pag 285: In Berlin befand sich das Theater 2c. Außer dem oft citirten Buch von Plümicke p. 84 fgg., das für diesen Abschnitt überall zu

Digitized by Google

vergleichen, enthalten auch Preuß' Biographie Friedrich des Großen, sowie die Fr. Förster'schen Biographieen preußischer Regenten (Leben Friedrich Wilhelm des Ersten ꝛc.) vorzügliche Beiträge zur Berliner Theatergeschichte und werden deshalb von Allen, die sich über Einzelnes genauer zu unterrichten wünschen, sorgsam zu vergleichen sein; für eine Anhäufung weiterer einzelner Stellen aus den gedachten Werken schien dem Verf. hier nicht der Ort.

Ebendaselbst: Joh. Karl von Eckenberg, mit dem Beinamen der starke Mann. Außer Plümicke p. 106 ist hier vornämlich Förster's Friedr. Wilh. I, Th. I, p. 308—318 zu vergleichen. Eckenberg (geb. im Lauenburgischen um 1700, gest. 1760; seinen Adel soll er vom König von Dänemark erhalten haben) „war von so gewaltiger Körperkraft, daß er eine Kanone von zweitausend Pfund, auf welcher ein Tambour mit der Trommel saß, mit einer Hand so lange in die Höhe hielt, bis dieser ein Glas Wein bequem austrank. Zwei der stärksten Pferde waren nicht vermögend, ihn von der Stelle zu ziehen und einen Ankertau zerriß er wie einen Zwirnfaden." Förster a. a. O. Hiezu den Umstand gerechnet, daß Eckenberg vierzigtausend Thaler besaß, sich in Berlin ein Haus kaufte, auch Husarenpferde, Rekruten u. dgl. besorgte, so war dies in den Augen eines Regenten, wie Friedr. Wilh. I. Verdienst genug, ihn seinerseits durch Privilegien und Vorrechte auszuzeichnen. Er gab ihm nicht nur das „General-Privilegium als preußischer Hofkomödiant, sondern übertrug ihm auch das Arrangement gewisser Abendassembleen (im Fürstenhause), welche der König selbst zu besuchen pflegte. Doch weder diese noch das Eckenberg'sche Theater selbst, wiewohl der König unterm 22. December 1732 einen scharfen Befehl ergehen ließ: „daß bei namhafter Strafe alle zu Berlin befindlichen Collegien Komödienbillets lösen und täglich einige ihrer Mitglieder nach der Reihe als Deputirte dem Schauspiele beiwohnen sollten" (Förster, 315), hatten recht Fortgang: so daß Eckenberg noch vor dem Tode des Königs, 1738, Berlin verließ.

Zu pag. 286: Schuch und seine Frau. Siehe Chronol. p. 99. Plüm. 240. 251. Brandes I, 230 fgg. Vgl. oben p. 218.

Ebendaselbst: Die Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters. Vgl. Gervinus IV, 370. Sie erschien zuerst Stutt. 1750 in vier Heften; der Inhalt ist bei Jördens III, 301 fg. genau verzeichnet. Auch die Theatral. Bibliothek v. 1754 (Gerv. 371; Lachm. Ausg. IV, 106 fgg.) gehört hieher.

Zu pag. 288: in dem vierzehnten Stück der Hamb. Dramat. Lachm. Ausg. VII, 62 fgg.

Zu pag. 289: in Wien, wo die Hanswurstkomödie noch in vollem Flor war ꝛc. Vgl. die mehrfach citirte Schilderung des Wiener Theaters in Nicolai's Reise, Bd. IV.

Ebendaselbst: Shakespeare. Vgl. die vortreffliche, den Gegenstand, namentlich für das achtzehnte Jahrhundert, erschöpfende Abhandlung von Ad.

Digitized by Google

Stahr: Shakespeare in Deutschland, im ersten Jahrg. (1843) des Literarhist. Taschenbuchs; dieselbe ist auch dem Nachfolgenden überall zu Grunde gelegt.

Zu pag. 292: Niemand hat dies tiefer erkannt . . . als Goethe. S. Dichtung und Wahrheit, III: S. W. XXV, 106 fg.

Ebendaselbst: das Theaterschicksal der Minna von Barnhelm. Das Nähere hierüber s. in einem sehr gehaltvollen Programm des Herrn Dr. Passow in Meiningen: Ueber Lessings Minna von Barnhelm — einem Schriftchen, welchem, um seines lehrreichen und anmuthigen Inhaltes willen, wohl eine größere Verbreitung zu wünschen wäre, als dergleichen Schulschriften sie ihrer Bestimmung nach zu finden pflegen. — Bei der ersten Darstellung zu Hamburg gab Ackermann den Wachtmeister, „eine seiner Triumphrollen," Frau Hensel die Minna, Eckhof Tellheim, Borchers den Wirth, die Mécour die Franzisca ꝛc. Schütz, 347 fg.; vgl. 372. — S. auch Plümicke, p. 262.

Zu pag. 294: mit Künstlern wie Starke, Krüger, Böck, Schröter, Borchers, die Hensel, vor Allem Eckhof. — Ueber die Hensel und Eckhof s. unten zu Vorl. VIII. — Joh. Ludw. Starke, geb. zu Breslau 1723, st. 1769. Er hatte, als Student, das Theater zuerst 1741 in Leipzig unter Schönemann, betreten; später ging er zur Ackermann'schen, dann wieder zur Schönemann'schen, dann zur Koch'schen Truppe. 1766 ging er nach Wien, kehrte jedoch bald zu Koch zurück. Als seine Hauptstärke werden alle diejenigen Rollen bezeichnet, „welche Kälte, Treuherzigkeit und Laune erfordern. In seiner Jugend spielte er auch viele komische Bediente sehr glücklich und noch in seinem Alter den Just (in Minna von Barnhelm) zu Wien mit Beifall. In zärtlichen Alten, die er häufig übernahm, drückte er innige Empfindung aus. In allen Rollen aber wußte er seine nicht allzeit fertige Declamation durch ein originelles und mannigfaches Geberdenspiel zu unterstützen. Der einzige Fall, wo er zuweilen am unrechten Orte stand, waren tragische Tyrannen ꝛc." Chronologie, p. 98; vgl. Meyer im Leben Schröders, II, Abth. 2, p. 215. — Noch größeren Ruhm, als er, erlangte seine Frau, Johanne Christiane, geb. Gerhard, gleichfalls zu Breslau geboren, 1731. Mit siebzehn Jahren an Starke verheirathet, machte sie ihren ersten theatralischen Versuch 1748 bei der Schönemann'schen Truppe; bereits wenige Monate später, April 1749, als Lottchen in Gellerts zärtlichen Schwestern, sah sie sich durch den lebhaften Beifall des Leipziger Publikums ausgezeichnet. Von da an stieg ihr Ruhm mit jedem Jahre; Hagedorn, Schiebeler, Gotter, Eckhof u. A. haben sie besungen. Nach dem Tode ihres Mannes blieb sie bei Koch's Gesellschaft, bis auch dieser starb (1775). Dann ging sie nach Gotha, wo Eckhof damals die Direction hatte; doch soll sie hier beim Hofe kein Glück gemacht haben. 1777 wurde sie, durch Gotter's Vermittlung, von Schröder engagirt; ihr erstes Auftreten in Hannover, als Alte Gräfin in Gotter's Jeannette, soll von außerordentlichem Beifall begleitet gewesen sein, so daß sie in der Folge als eines der bedeutendsten Mitglieder des Schröder'schen (oder wie es damals noch hieß, Ackermann'schen) Theaters galt. Auch blieb sie demselben treu, bis sie sich im J. 1797, gleichzeitig mit Schröder selbst, gänzlich von der Bühne zurückzog. Ihre vorzüglichste Rolle aus dieser späteren Zeit soll die Oberförsterin

Digitized by Google

in Iffland's Hageſtolzen geweſen ſein; aus früheren Jahren wird vornämlich ihre Charlotte im Verliebten Philoſophen, Roſalie in der Melanide, Sara Sampſon ꝛc. gerühmt. Meyer a. a. O. 215—231 hat eine ausführliche Biographie der Künſtlerin geſchrieben; er ſchließt dieſelbe mit einem allgemeinem Urtheil über die „Schönemann'ſche Schule", das wir, eben ſeiner Allgemeinheit wegen, hier auszugsweiſe herſetzen wollen (p. 229 fg.): „Wie kam es nun, daß, bei ſo vieler Kunſt und Wahrheit, dieſe Schauſpielerin nicht überall, und nicht in allen Rollen gefiel? Weil ſie den allgemeinen Fehler der Schönemann'ſchen Schule hatte: Sprache und Armbewegungen waren in vornehmen Charakteren geziert. Wer ſich der Eckhof, der Koch, der Löwen, der Böck erinnern kann; wer die Schülerin der Starke, Dlle. Witthöft, wer Kirchhof, Koch und Brückner ſah, wird mir Recht geben. Selbſt Schröders Mutter, ſo kurze Zeit ſie auch bei Schönemann verweilt, war nicht gänzlich von dieſen Fehlern frei. Nur bei Ackermann und Eckhof fanden ſie nicht Statt. Die Schönemann'ſche Geſellſchaft hatte ſich größtentheils in kleinen Schauſpielhäuſern behelfen müſſen; ſie bedurfte keiner Anſtrengung der Stimme. Das Geſetz der Anſtändigkeit, in geſitteter Geſellſchaft die Stimme nicht zu ſehr zu erheben, ward ihr zur Gewohnheit. Der Starke um ſo mehr, da ſie in ihrer Jugend hauptſächlich in zärtlichen Rollen glänzte. Daher kam es, daß ſie ſpäter, in den erſten Auftritten der Claudia, und in mehreren ſanften Rollen, unverſtändlich war; dagegen aber, in dem Auftritte mit Marinelli, die Löwin nicht brüllen ließ, ſondern die goldne Lehre der Mäßigung ausübte, die Shakeſpeare im Hamlet giebt. . . . . Jene Gewohnheit des Leiſeredens, verbunden mit der einförmigen, gezierten Armbewegung, hinderte die Starke, im hohen oder heroiſchen Trauerſpiel bewundert zu werden; und ſie ſtand in dieſem Fache der Seyler (d. i. Henſel: ſ. unten) nach. Die Schauſpielerinnen der Schönemann'ſchen Schule hatten im Trauerſpiele beſtändig ein weißes Tuch in der Hand. Schon hierdurch entſtand Einförmigkeit und Geziertheit" ꝛc. — Ueber Krüger ſ. o. p. 264. — Böck (Joh. Mich.) geb. 1743 zu Wien. Sein erſtes Auftreten fand 1762 ſtatt, bei der Ackermann'ſchen Truppe; ſpäter, unter Eckhof's Direction, war er in Gotha engagirt. Nach Auflöſung des dortigen Theaters kam er nach Mannheim, wo er bis an ſeinen Tod (1793) als einer der beliebteſten Darſteller, hauptſächlich in ſ. g. Charakterrollen, thätig war. Doch wollte Schröder, von dem einige Urtheile über Böck aufbewahrt ſind (aus ſeiner früheſten und ſeiner ſpäteſten Zeit, nämlich von 1766 aus Hamburg: Meyer's Leben Schröders I, 147, ſowie aus Mannheim von 1792; ebendaſ. II, 70 fgg.) ihm immer nur „zwar Fertigkeit, aber keine innere Geiſteskraft" zugeſtehen und ihn überhaupt den „großen" Schauſpielern nicht beigezählt wiſſen: I, 147. Vgl. Chronol. 218. — Auch Böck's Frau, Sophie geb. Schulz, geb. um 1745 zu Lauenburg, zuletzt Mitglied des Gothaiſchen Theaters (unter Eckhof), wird rühmend erwähnt, beſonders in ſogenannten Beinkleiderrollen; bei der Schönemann'ſchen Truppe, um 1754, war ſie förmlich als Chevalier engagirt. Auch ihre Marwood (in der Sara) ſoll alles Lob verdient haben. S. Schröders Urtheil über ſie a. a. O. I, 142; Chronol. 171. — Ueber Schröter's Lebensumſtände habe ich nichts Genaueres finden können; nur ſo viel ſteht feſt, daß er mit dem Andreas Schröter der Chronologie (p. 57 und öfters) nicht verwechſelt werden darf. Schröder (i. J. 1766: a. a. O. I, 145) nennt ihn einen Schauſpieler, der

Digitized by Google

„allgemein gefiel und zu gefallen verdiente. . . Es giebt bedeutende Bühnen, die stolz darauf sein konnten seines Gleichen zu besitzen." Besonders als Lusignan, sowie als Forlis im Mann nach der Welt soll er sich ausgezeichnet haben. — Borchers (David) geb. zu Hamburg 1744, ein Schauspieler von den außerordentlichsten Mitteln und einer wahrhaft überströmenden Genialität: nur daß er dieselbe, auf der Bühne so wenig wie im Leben (er war namentlich ein leidenschaftlicher Spieler, als welcher er sogar einmal seine eigene Frau auf die Karte gesetzt haben soll) zu zügeln und auszubilden verstand. — Der Chronologie p. 229 gilt er noch i. J. 1775 als „der Einzige, der uns den Verlust Eckhofs einigermaßen ersetzen kann." Meyer im Leben Schröders I, 145 urtheilt über ihn folgendermaßen: „Borchers gehört zu den seltenen Beispielen, die mich überreden könnten, es sey zuweilen nachtheilig, zu viel Talent zu besitzen. Er ward nicht, was er werden können, weil er zu schnell ward was Wenige sind. Wahrheit, Sicherheit, Ungezwungenheit, Mannigfaltigkeit, Verständlichkeit und Eindringlichkeit der Sprache, ohnerachtet geläuterte Reinheit ihr abging, unerschütterliche Geistesgegenwart, und treffender, niemals unzeitiger Witz, würden auf einer Bühne, die keiner gelernten Worte bedurft hätte, alles um ihn her verdunkelt haben. . . . Wie viel er dennoch leistete, kann für eine Art Wunder gelten. . . . Wirklich kam er von allen, die sich neben und nach Eckhof gebildet, diesem Muster am nächsten, ohne es sklavisch nachzuahmen, oder dessen Fehler als Vorzüge aufzugreifen. Er besaß, besonders in ernsten bürgerlichen Alten, die Ruhe des Spiels, die Herzlichkeit, Einfachheit, und ungespreizte Würde, die des gelernten Anstandes entbehrt, ohne ihn vermissen zu lassen. Sein Vortrag der Verse war nicht minder richtig, obgleich weniger wohlklingend. Im Komischen hatte er eigenthümliche, unerschöpfliche, innere Lebendigkeit, die nie in Uebertreibung ausartete; und, wie er als Jüngling Alte mit Glück gespielt hatte, spielte er noch als Mann junge, unbesonnene, lüderliche Bursche, z. B. den Tony Lumpkin, den Fähnrich in der Juliane von Lindorack, mit einer Leichtigkeit und Laune, die jeden Zuschauer täuschte, und vielleicht nie erreicht, sicherlich niemals übertroffen ist. Seine Charakterrollen hatten einen Stempel, den allein das Genie erreicht. . . . Er verkünstelte nie: und gab er nicht immer was der Kunstrichter fordern darf, so gab er dagegen bei keiner Gelegenheit, was der Schauspieler nicht geben soll." Vgl. ebendas. 266. 322.

Ebendaselbst: Einige Privatleute, ein Kaufmann, ein ehemaliger Schauspieler ꝛc. Nämlich Bubbers, Tillemann und Seyler, welcher Letztere sich später als Director in Weimar, Gotha, Mannheim ꝛc. einen sehr geachteten Namen machte: s. u. Auch diese hamburgische Entrepriſe pflegt nach ihm die Seyler'sche genannt zu werden. Ihre Geschichte haben Schütz p. 333 fgg. Meyer I, 180—185 ausführlich erzählt. Auch die berühmte, von Löwen verfaßte „Vorläufige Nachricht von der auf Ostern 1767 vorzunehmenden Veränderung des Hamburgischen Theaters" (Herbst 1766) findet sich bei Meyer II, Abth. 2, p. 31—37 abgedruckt. Es ist richtig, daß von den außerordentlichen Versprechungen, welche dieses Programm machte, wenig, sogar nichts gehalten worden ist: allein schon daß dergleichen Versprechungen gethan wurden, daß man einen Augenblick wenigstens an eine wirklich kunstmäßige, auf ästhetische Principien gegründete, nach ästhetischer Einsicht geleitete Bühne dachte, und das

Digitized by Google

Alles bereits i. J. 1767 — schon dies macht das Löwen'sche Programm zu einem für die Theatergeschichte höchst merkwürdigen Document. — Vgl. auch Brandes II, 81 fgg.

Zu pag. 295: Cronegk's Olint und Sophronia. Joh. Friedr. Freiherr von Cronegk, geb. zu Ansbach 2731, st. 1758, wurde besonders durch seinen „Codrus" berühmt, der, wiewohl in Wahrheit noch ein ziemlich Gottsched'sches Product, dennoch mit dem 1757 von Nicolai ausgesetzten Preise für das beste Trauerspiel gekrönt ward: vgl. Weiße's Leben p. 47 fg. Sein „Olint und Sophronia" hat eine ausführliche Beurtheilung von Lessing erfahren, zu Anfang der Hamb. Dramat. — Gleichzeitig mit ihm starb Joachim Wilh. von Brawe, geb. zu Weißenfels 1738, Verfasser zweier Trauerspiele „der Freigeist" und „Brutus", welche 1768 von Lessing herausgegeben wurden. — Beide, Cronegk und Brawe, pflegen in den Literargeschichten als vielversprechende Talente, deren glänzende Entfaltung nur ihr früher Tod gehindert, ausführlich erwähnt zu werden; hält man sich an das, was von ihren Leistungen wirklich vorliegt, so kann man nicht wohl umhin, sie, als ziemlich Ebenbürtige, jener mittleren Gottsched'schen Fraction, der Fraction der Schlegel, Weiße ꝛc. zuzuschreiben, deren oben des Näheren gedacht worden. — Vgl. Gervinus IV, 372 fgg.

Ebendaselbst: die Mécour, die Löwen. Elise Mécour, geb. Preißler, geb. 1735 zu Frankfurt am Main. 1754 betrat sie die Bühne, unter Schuch; schon im folgenden Jahre ging sie zu Koch, wiederum im nächsten zu Döbbelin nach Weimar: wie sie denn überhaupt wanderlustiger Natur war und auf den meisten deutschen Bühnen gespielt hat. Und zwar auf keiner, ohne zu gefallen; sie ist eine der berühmtesten Soubretten, welche das deutsche Theater besessen hat. Ihr letztes Engagement hatte sie in Wien, wo sie Ende des vor. Jahrh. gestorben. S. Chronol. 172 fgg. Ein eigenthümliches Gedächtniß hat sie sich dadurch gestiftet, daß sie es war, welche an Lessing, bei Gelegenheit der Hamburger Dramaturgie, das Verlangen stellte, von ihm unbesprochen zu bleiben, im Guten wie im Bösen. — E. L. D. Schönemann, verehlichte Löwen (geb. 1733 zu Lüneburg, st. zu Rostock 1783, nachdem sie das Theater bereits seit Ende der sechziger Jahre verlassen) soll im Lustspiel eine vorzügliche Darstellerin gewesen sein; im hohen Trauerspiel dagegen soll sie die allgemeinen Fehler der Schönemann'schen Schule (s. o.) getheilt haben. Vgl. Meyer I, 182. Ein Urtheil Lessings über sie s. Hamb. Dramat. Nr. VII; S. W. 8, p. 37.

Digitized by Google

Achte Vorleſung.

Die Stürmer und Dränger; Gerſtenberg, Lenz, Klinger. Shakeſpearomanie. — Goethe. Götz von Berlichingen. Deſſen Aufführung in Hamburg. — Zuſtand der damaligen Schauſpielerwelt: Eckhof; Schröder. — Einführung Shakeſpeare's auf der deutſchen Bühne. Hamlet; Brockmann. — Das Theater in Berlin: Koch; Döbbelin. — Anfänge der Weimar'ſchen Bühne. — Das Theater in Mannheim. — Schiller.

Meine neuliche Vorleſung umfaßte den Zeitraum von Mitte der vierziger bis in die ſiebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Wir ſahen, wie während dieſes ganzen Zeitraums Leſſing den Mittelpunkt der deutſchen Bühne, dieſe Bühne ſelbſt den Mittelpunkt von Leſſing's Leben, den heimathlichen Herd gleichſam bildete, zu dem er von allen Wanderungen und Irrfahrten jederzeit treulich zurückkehrte: dergeſtalt, daß wir die verſchiedenen Epochen in dem perſönlichen Bildungsgange dieſes vortrefflichen Mannes, ſeinen Kampf gegen Gottſched und die Nachahmung der Franzoſen, ſeine Einführung des bürgerlichen Trauerſpiels, ſeine Begeiſterung für Shakeſpeare, endlich die von ihm verſuchte Verſchmelzung des romantiſchen, Shakeſpear'ſchen mit dem antiken, griechiſchen Element (in Emilia Galotti und ganz beſonders in Nathan) — daß, ſage ich, wir dieſe verſchiedenen Epochen in Leſſing's eigener Bildung und Entwicklung als eben ſo viele Uebergänge und Bildungsepochen unſerer Bühne ſelbſt betrachten durften.

In dem heutigen Vortrage nun haben wir das Theater zu jener klaſſiſchen Periode unſerer Literatur hinüber zu geleiten, welche ſich an die Namen Goethe's und Schiller's anknüpft: eine Periode, welche ſich

Digitized by Google

wesentlich als die Vollendung und Verwirklichung dessen darstellt, was sich zuerst in Lessing theoretisch verkündigt hatte. Wie Lessing, als dessen eigenthümlich historische That wir dies erkannten, daß er die Autonomie der Kunst, das Geheimniß der Schönheit, welches in dunklem, ahnungsvollem Drange die gesammte damalige Zeit durchzuckte, zuerst in deutlichen Worten aussprach und verkündigte — wie auf diese Weise Lessing das Bewußtsein, so stellt Goethe die Energie, die lebendige Wirklichkeit des schönen, des künstlerischen Subjectes dar: welches hinwieder in Schiller die Grenzen der bloß subjectiven Welt, das bloße Fühlen, Genießen und Gestalten des eignen Ich zu verlassen und sich zum historisch erfüllten, zum politischen Subject zu erweitern sucht.

Auf der Grenze dieser neuen Epoche, im Uebergange von Lessing zu Goethe, stehen jene sogenannten Stürmer und Dränger, deren ich am Schluß meines letzten Vortrags erwähnte. Auch für diese, so wenig Verwandtschaft ihre wüste, lärmende Erscheinung auch mit der klaren Besonnenheit, der nüchternen Schärfe, dem feinen, plastischen Sinne Lessing's und seiner Weltanschauung zu haben scheint, und so wenig Lessing selbst sich geneigt fühlte, diese Verwandtschaft anzuerkennen, so gehen doch in der That auch diese Stürmer und Dränger von Lessing aus, oder stehen wenigstens in innigstem Zusammenhange mit ihm.

Der große Grundsatz, welchen Lessing für die Kunst aufgestellt hatte, daß nämlich die Natur die wahre Grundlage aller künstlerischen Schöpfung sei, und daß die Kunst in letzter Instanz überhaupt keinen andern Gegenstand, keinen anderen Inhalt habe, als allein das bewegte, leidenschaftliche Gemüth — dieser große ästhetische Grundsatz war von einer begeisterten und talentvollen Jugend zu einem allgemeinen Grundsatz nicht bloß der Literatur, sondern zugleich des praktischen Lebens, einem allgemeinen Gesetz, nach welchem auch die wirkliche Welt sich richten und bilden sollte, erhoben worden. Wie Lessing die Literatur von allem conventionellen Herkommen, allen überlieferten Satzungen befreit hatte, so wollte dies junge, stürmische Geschlecht auch aus dem Leben selbst alles leere Herkommen, alle todte Form entfernen. Die Natur, zu welcher Lessing in der Kunst zurückgeleitet hatte, sollte auch das gesellschaftliche Dasein durchdringen und reinigen und auch hier

Digitized by Google

einen Zustand der Unmittelbarkeit zurückführen, wie man ihn so eben in der Literatur wieder gewonnen hatte; auch in der Praxis des Lebens sollte die Leidenschaft das einzig berechtigte, das einzig giltige Gesetz alles Denkens, Fühlens und Handelns sein.

Es war der erste jugendliche Versuch unserer Literatur, eine ursprünglich literarische zu einer praktischen, einer politischen Bewegung zu erweitern und das theoretische Bewußtsein mit den praktischen Zuständen auszugleichen. — Bei einer Nation von mehr historischem Leben, von größerer politischer Gewöhnung würde auch das Resultat ohne Zweifel ein politisches gewesen sein: ähnlich wie in Frankreich, wo zu derselben Zeit und auf ganz ähnliche Weise Rousseau und Diderot die Rückkehr zur Natur, den Umsturz der verdorbenen geselligen Formen predigten — und wo dieser Zuruf der Literatur sein schließliches Echo fand in der Thatsache der Revolution!

Bei uns Deutschen dagegen überwog das literarische Element viel zu sehr, wir waren der praktischen Thätigkeit viel zu entwöhnt, viel zu sehr in Anspruch genommen, viel zu befriedigt von der Aesthetik, der Kritik und der Speculation überhaupt, als daß nicht auch diese revolutionäre Bewegung der Stürmer und Dränger, trotz des gewaltigen Ansatzes, welchen sie nahm, schließlich in eine bloß literarische Revolution hätte verlaufen sollen. Man fühlte wohl (um mit Hamlet zu reden, dem Lieblingshelden dieser forcirten und doch so schwächlichen, so hohlen Epoche) man fühlte wohl, daß die Welt aus den Fugen sei: aber sie wieder einzurichten, fand man, gleich dem Prinzen von Dänemark, in sich weder Kraft noch Neigung.

So blieb diese Opposition denn eine bloß formale, leere, inhaltlose. Statt der großen Thaten, von denen man sprach, die man verkündigte, nach denen man selbst sich sehnte, begnügte man sich, kleine, seltsame Bücher zu schreiben; statt jenes großen Dramas der Geschichte, dem unsre Nachbarn im Westen entgegeneilten, waren wir Deutsche es zufrieden, Dramen zu schreiben für die Welt der Lampen, Tyrannen hinzurichten in effigie auf den Brettern, Revolutionen zu machen mit abenteuerlichen, formlosen, überschwenglichen Theaterstücken. —

Denn auch für diese neue, stürmische Richtung, wie dieselbe schon

Digitized by Google

äußerlich, in dem üblich gewordenen Namen der Stürmer und Dränger, der bekanntlich einem Klinger'schen Schauspiel von 1775 entlehnt ist, auf das Theater hindeutet, so auch im Uebrigen bildet das Theater den eigentlichen Brenn- und Mittelpunkt ihrer Thätigkeit, den vorzüglichsten Tummelplatz ihrer wunderlichen Versuche. Zum Theater führte sie der Vorgang Lessing's, zum Theater das Beispiel Shakespeare's, den sie als ihren Gott, mehr noch: ihren Götzen verehrten, zum Theater ihr eigner, gährender Inhalt, die Krisis ihres eigenen Wesens, die nur in der dramatischen Form ein entsprechendes Abbild fand. Gerstenberg in seinem Ugolino, Lenz, bei welchem sich die forcirte Genialität, die Ueberschwenglichkeit des dichterischen Enthusiasmus auf eine eigenthümliche Weise verband mit ganz bestimmten, prosaischen, ja empirischen Tendenzen, Klinger, der Maler Müller u. s. w. bilden die vorzüglichsten Repräsentanten dieser Epoche, zu welcher man, um sie vollständig zu begreifen, auch die Genossen des Göttinger Bundes mit ihrem nationalen wie sittlichen Rigorismus, die Bardendichter, den Lavater'schen Kreis, die Erneuerung des Volksliedes durch Herder, die Kritik der Frankfurter Anzeigen ꝛc. hinzurechnen muß: Alles Offenbarungen des Einen Strebens, überall, wo es auch sei, zur Natur — freilich nicht mehr jener schönen, nur scheinbaren Natur Lessing's, vielmehr der rohen, nackten Natur zurückzulenken und kein anderes Gesetz anzuerkennen, als den unmittelbaren Drang, den bewußtlosen Instinct des eigenen Herzens!

Was unter diesen Umständen aus den dramatischen Versuchen werden konnte, in denen diese Richtung sich abmühte und welche Gestalt unter ihren Händen das deutsche Theater annehmen mußte, läßt sich leicht ermessen. Shakespeare, von dem sie nur das Ungeheure, das Regellose sahen, nicht jenes geheime Gesetz des Schönen, das alle Shakespear'schen Schöpfungen in ihrem tiefsten Grunde zusammenhält und welches Lessing im Sinne hatte, als er, in einer Ihnen neulich mitgetheilten Stelle der Dramaturgie, Shakespeare den Dichter nannte, der Alles blos der Natur zu verdanken „scheine" — Shakespeare war diesen jungen tumultuarischen Geistern nur ein Freibrief zu allem Form- und Regellosen überhaupt; nicht die falschen Gesetze der Franzosen — alle Gesetze überhaupt glaubten sie in seinem Namen abschaffen und ver-

Digitized by Google

werfen zu dürfen. Einheit der Handlung, Uebereinstimmung der Charaktere, Würde und Wahrheit der Sprache, das Alles waren Dinge, welche bei diesen Versuchen nicht im Mindesten mehr in Anschlag kamen. Im Gegentheil: je abenteuerlicher die Handlung, je gewaltsamer die Situationen, je schroffer die Charaktere, je geschraubter, zerstückelter die Sprache, mehr ein Stammeln, ein Lallen der Leidenschaft, ein roher Naturschrei, als ein eigentliches Sprechen, je alberner endlich die Späße, je frostiger die Wortspiele, je gezwungener die Vergleiche, um so mehr meinte man Shakespeare erreicht zu haben, um so näher fühlte man sich diesem unvergleichlichen Genius verwandt. Lenz, dieser verschrobenste Geselle, der bald darauf in Wahnsinn endete, galt, eben um dieser Verschrobenheit willen, in seinem Kreise für nichts weniger als den deutschen Shakespeare — und er selbst vermuthlich hielt sich noch für ein gut Stück mehr.

Aus der Mitte dieser formlosen, unklaren Erscheinungen nun, gleich einer Sonne aus Nebeln, erhebt sich Goethe's prächtig leuchtende Gestalt. — Auch Goethe steckt mit den Wurzeln seines Wesens in dieser Epoche der Stürmer und Dränger. Wie er der Mehrzahl von ihnen, einem Lenz, Klinger ꝛc. persönlich verbunden war und einige Zeit lang gemeinsame Wege mit ihnen ging, so theilt er auch im Uebrigen den ästhetischen wie moralischen Standpunkt jener Zeit, ihren Naturenthusiasmus, ihre unbedingte Hingabe an Shakespeare, ihren revolutionären Haß gegen alle Regeln und alle Gesetze; gleich jener Zeit überhaupt, lag auch er damals krank an dem Widerspruche der Poesie mit der Wirklichkeit, der Natur mit der Bildung.

Allein während die Andern sich in Hamlet'schen Unmuth einsam verzehrten, oder, im besten Falle, den Ausdruck ihres Wesens nur in formlosen, unkünstlerischen Schöpfungen fanden, so dagegen hatte Goethe'n (wie er selbst einmal seinen Tasso sich rühmen läßt) — hatte Goethe'n, sage ich, „ein Gott verliehn zu sagen, was er leide." — Bestimmt, die subjective Richtung unserer Poesie zur Vollendung zu bringen und die verkörperte schöne Persönlichkeit unserer Literatur zu werden, hatte Goethe die Gabe des Schönen, das Talent künstlerischer Gestaltung von der Natur als Mitgift empfangen. Harmonisch, von Schön-

Digitized by Google

heit erfüllt, wie sein Aeußeres, war auch sein innerstes, geistiges Wesen; jenes Bewußtsein des Schönen, das Lessing sich in mühsamer Arbeit errungen, besaß Goethe als einen unmittelbaren Instinct seiner Natur.

Es giebt von Goethe selbst, mitten aus dieser frühesten, überschwenglichen Epoche, eine Aeußerung über die Form dramatischer Stücke, welche auf eine interessante Weise darthut, wie tief dieses Gefühl des Schönen, Kunstgemäßen in ihm begründet war, und wie schon damals, unter dem wüsten Tumult der Stürmer und Dränger, in Goethe dennoch eine lebendige Ahnung wohnte von jener schönen Form, welche allerdings von keinen äußern Vorschriften abhängig, durch keine äußeren Mittel erreichbar ist, die aber jeder wahrhaft poetische Stoff als nothwendige Eigenschaft, als Seele gleichsam in sich trägt. „Es ist endlich einmal Zeit," heißt es in einem seiner frühesten Aufsätze, „daß man aufgehört hat, über die Form dramatischer Stücke zu reden, über ihre Länge und Kürze, ihre Einheiten, ihren Anfang, ihr Mittel und Ende, und wie das Zeug alle hieß, und daß man nun mehr stracks auf den Inhalt losgeht, der sich sonst so von selbst zu geben schien. Deßwegen giebts doch eine Form, die sich von jener unterscheidet, wie der innere Sinn vom äußern, die nicht mit Händen gegriffen, die gefühlt sein will. Unser Kopf muß übersehen, was ein andrer Kopf fassen kann, unser Herz muß empfinden, was ein andres fühlen mag. Das Zusammenwerfen der Regeln giebt keine Ungebundenheit, und wenn ja das Beispiel gefährlich sein sollte, so ist's doch im Grunde besser, ein verworrenes Stück machen, als ein kaltes." — Also nur besser, obenein nur besser als ein kaltes, ein nüchternes! nicht unbedingt gut, nicht die Verworrenheit, die Formlosigkeit zum Prinzip gemacht, wie von den Stürmern und Drängern geschah!

Dieser Instinct des Schönen, dieses innerliche formale Bewußtsein zeigt sich nun auch in der ersten größeren Schöpfung des Goethe'schen Genius, der ersten, mit welcher Goethe vor die Oeffentlichkeit trat. Man muß, um die Gesetzmäßigkeit zu empfinden, welche, bei aller scheinbaren Formlosigkeit, den Götz von Berlichingen innerlich zusammenhält, dieses Stück in Vergleich bringen mit den gleichzeitigen Erzeugnissen der früher genannten Dichter, eines Lenz, Klinger, Müller u. s. w. Auch hier, in Götz, war Nachahmung Shakespeare's: aber nicht jene sklavische

Digitized by Google

welche sich darin gefiel, gerade die Absonderlichkeiten, das Unverständliche und Ungeheure des Originals nachzuahmen; auch hier Ungebundenheit der Form, aber nicht Auflösung, nicht Zerstörung; auch hier keine äußere Einheit der Handlung, aber desto mehr innere; auch hier eine Sprache, abweichend von allen bisherigen Mustern, ungeschmückt, kraftvoll, zum Theil unbändig: aber auch diese Sprache noch ist Goethe'sche Sprache! —

Und nun zu diesem Allen die Gewalt des Stoffes, der glückliche Griff, welchen Goethe bei der Wahl seines Helden gethan hatte! Durften wir Lessing's Minna von Barnhelm das erste patriotisch locale Lustspiel nennen, so ist Götz, in universalerem Sinne, die erste patriotische, die erste specifisch deutsche Tragödie.

Zwar waren schon lange vor Goethe einzelne Versuche gemacht worden, die deutsche Geschichte auf die Bühne zu bringen. Schon jener Johann Elias Schlegel, dessen ich neulich unter den entfernteren Angehörigen Gottsched's gedacht, hatte bereits in den vierziger Jahren einen Hermann den Cherusker geschrieben, der von Gottsched als das Muster einer deutschen Tragödie verkündet worden. Und mühete nicht zu derselben Zeit, da Goethe in genialem Wurf den Götz hinschleuderte, Klopstock sich ab, eben jene Urgeschichte des deutschen Heldenthums dramatisch zu verarbeiten? — Goethe selbst hatte im J. 1768 als Student zu Leipzig einer Aufführung jenes Schlegel'schen Herrmann beigewohnt, welche indessen, wie er sagt, sehr trocken ablief. „Ich dachte nach, setzt er hinzu, was man bei so einer Gelegenheit hätte thun sollen. Ich glaubte immer zu sehn, daß solche Stücke in Zeit und Gesinnung zu weit von uns ablägen, und suchte nach bedeutenden Gegenständen in der spätern Zeit, und so war dies der Weg, auf dem ich einige Jahre später zu Götz von Berlichingen gelangte."

Aber in der That auch, was konnte glücklicher sein, als die Wahl dieses Helden, der auf ganz ähnliche Weise, wie die Jugend der siebziger Jahre gegen die Philisterhaftigkeit der damaligen Gesellschaft, so Götz, ein letzter, edelster Ritter, zu Felde liegt gegen das hereinbrechende Pfahlbürgerthum und die elenden Intriguen der Pfaffen und Fürsten? der mit derselben Sicherheit, wie die damalige geniale Jugend, allem

Digitized by Google

Herkommen und allen vorgeschriebenen Gesetzen gegenüber, sich auf das Recht der eigenen Natur, die Macht der persönlichen Ueberzeugung beruft? Was konnte dem Publikum interessanter sein, als dieser Weißlingen, dieser schwankende, sentimentale, so liebefähige, so liebebedürftige Charakter, dieser Typus maßloser, leidenschaftlicher Subjectivität, der beinahe in allen Jugenddichtungen Goethe's, in Clavigo, Stella ꝛc. wiederkehrt, und in dem wir wohl nicht mit Unrecht ein Bild des Dichters selbst aus der Zeit der Friederiken, der Lotten, der Lili's wiedererkennen? Was konnte das Publikum kräftiger packen, als dieser Bruder Martin, in welchem Goethe kein Bedenken getragen hatte, die damalige religiöse Aufklärung, die Freigeisterei, den Rationalismus der siebziger Jahre auf Luther selbst zu übertragen? Was endlich konnte herzgewinnender sein, als dieser Georg, dieser kecke, lebensfrische Knabe, der keinen andern Wunsch hat, keine andere Sehnsucht kennt, als das Gewühl der Schlacht, das Klirren der Schwerter — eine liebenswürdigste Apotheose jener deutschen Jugend, die sich damals aus der Enge ihrer häuslichen Verhältnisse, aus der Nüchternheit des öffentlichen Daseins gleichfalls herausſehnte nach Kampf und Krieg und thatsächlicher Bewegung?! —

So wurde der Götz überall in Deutschland mit der lautesten Begeisterung aufgenommen. Selbst die wenigen Französischgesinnten, die noch übrig waren, bekamen Respect und wurden nachdenklich vor dieser überraschenden Erscheinung; die Jugend aber, für die er eigentlich bestimmt, aus deren innerstem Herzen er aufgewachsen war, beugte sich dem Dichter des Götz als ihrem Herrn und Meister. —

Für die Theatergeschichte nun ist der Götz, außer seiner Bedeutung als dramatisches Kunstwerk, auch hauptsächlich dadurch merkwürdig, daß durch ihn jene gewaltsame Dramatik der Stürmer und Dränger den Weg fand zu der praktischen Bühne, den theatralischen Darstellungen selbst.

Wir haben schon früher mehrfach gesehen, wie jede neue Richtung unserer dramatischen Literatur von einer entsprechenden Generation von Schauspielern begleitet ward. So dem gelehrten Gryphius'schen Drama gehen die Veltheim'sche Truppe, den Haupt- und Staatsaktionen die

Digitized by Google

umherziehenden Banden eines Elendsohn, Spiegelberg u. s. w. zur Seite; so an den Charakterlustspielen eines Gellert, Schlegel ꝛc. bildete sich jene Schule vorzüglicher Charakterdarsteller, die sich seitdem durch die ganze Geschichte unsers Theaters hinzieht und als deren früheste Ausgangspunkte ich Ihnen in meiner neulichen Vorlesung die Namen eines Schönemann, Ackermann, Koch anführte; so endlich, wie gleichfalls schon angedeutet, wird das theatralische Seitenstück zu Lessing durch Eckhof gebildet. Erlauben Sie mir, daß ich diesen letzten Vergleich noch durch einige Bemerkungen erläutere; Eckhofs Name ist berühmt, sein Verdienst groß genug, um uns einige Augenblicke bei ihm zu verweilen. —

An Lessing, wie wir gesehen haben, war dies das Auszeichnende, daß er die deutsche Kunst vom Muster der Franzosen zur Einfachheit der Natur selbst zurückführte. Eben dies wird an Eckhof gerühmt: so zwar, daß, wie in Lessings dramatischen Schöpfungen, die künstlerische Besonnenheit, die kritische Mäßigung jederzeit die Oberhand behält, so auch Eckhof am Größten gewesen sein soll in gehaltenen, gemessenen Rollen. „Die Darstellungen", sagt Iffland in einem Aufsatze vom Jahre 1807 (und Iffland stand wohl ein Urtheil hierüber zu, da er selbst noch ein Schüler Eckhofs gewesen, ja unter seiner Leitung das Theater zuerst betreten hatte) „die Darstellungen, worin dieser Künstler am Meisten sich bewährt hat, waren Anstandsrollen, Väter und fein komische Charaktere. Im Fach der Könige und Helden zeigte er sich allerdings seines Namens würdig, doch ließ seine fast kleine Gestalt beim Anfang solcher Rollen etwas zu wünschen übrig, wenn auch die persönliche Würde, die ihm eigen war, bald diesen ersten Eindruck verschwinden ließ."

Es war hienach also Eckhof als Schauspieler dasselbe versagt, was wir auch in Lessings Stücken vergeblich suchen: das eigentlich Heldenhafte, die großartigen historischen Charaktere, der Schwung der eigentlichen, höheren Tragödie. Ganz vorzüglich dagegen soll er in dem Vortrag des prosaischen Dialogs gewesen sein: gerade wie auch die geschickte und glänzende Handhabung dieses Dialogs, die gedrungene, kernige, und doch so feine, so geschliffene prosaische Sprache Lessings zu den hervorstechendsten Eigenschaften dieses Dichters gehört. Endlich,

Digitized by Google

wie in Leſſings Nathan, ſeinem letzten, reifſten Stücke, das ſententiöſe, moraliſirende Drama der früheren Zeit ſich glänzend, zu wahrhaft kunſtgemäßer Form, verklärt: ſo wird auch an Eckhof die außerordentliche Naturwahrheit, die Innigkeit, der Wohllaut gerühmt, mit welchem er alle ſententiöſen, deklamatoriſchen Rollen auszuſtatten wußte. Schröder, ein nicht minder competenter Richter als Iffland, wie dieſer ein Schüler, ſo er ſelbſt noch eine kurze Zeit hindurch ein Genoſſe, wenn nicht Nebenbuhler Eckhofs (ſie ſpielten Beide, ehe Eckhof im J. 1775 als Mitdirektor des neu entſtandenen Hoftheaters nach Gotha ging, auf dem Hamburger Theater neben einander, ja zum Theil abwechſelnd dieſelben Rollen) Schröder nennt Eckhof „den größten Theaterredner, den wohl je eine Nation gehabt. Wer ihn verſtand," ſagt er, „vergaß alle körperlichen Mängel über ſeine unerreichbare Deklamation; ſein Kanut, ſein Codrus, jede Rolle der herzlichen Empfindung und des verſtändigen Zuredens, mußte von Kennern und Nichtkennern angeſtaunt werden." — Leſſing ſelbſt in der Dramaturgie, in welcher er mit Urtheilen über die Schauſpieler bekanntlich ſehr ſparſam iſt, ſagt von ihm: „Dieſer Mann mag eine Rolle machen, welche er will, man erkennt ihn in der kleinſten immer noch für den größten Akteur und bedauert, auch nicht zugleich alle übrigen Rollen von ihm ſehn zu können. Ein ihm ganz eigenes Talent iſt dieſes, daß er Sittenſprüche und allgemeine Betrachtungen, langweilige Ausbeugungen eines verlegenen Dichters, mit einem Anſtande, mit einer Innigkeit zu ſagen weiß, daß das Trivialſte von dieſer Art in ſeinem Munde Neuheit und Würde, das Froſtigſte Feuer und Leben erhält." — Eckhof's vorzüglichſte Rolle ſoll der Odoardo in Emilia Galotti geweſen ſein: eine Leſſing'ſche Rolle — und alſo auch darin wieder jene Uebereinſtimmung zwiſchen dem Dichter und dem Schauſpieler, die ich hier nur ſkizziren konnte, die jedoch bei größerer Ausführlichkeit ſich wohl noch genauer begründen ließe. —

Ebendaſſelbe nun, was Eckhof dem Leſſing'ſchen Drama geweſen war, fand das genialiſirende Drama der Stürmer und Dränger, fanden die Jugenddichtungen Goethe's, fand vor Allen Shakeſpeare in Schröder. — Schröder repräſentirt die Genieperiode unſerer Literatur innerhalb der theatraliſchen Kunſt; wie Eckhof der Darſteller der Anſtands-

Digitized by Google

rollen, der Meister der Rhetorik, so Schröder der Darsteller der Leidenschaft. Sein eigenes Leben war in seiner ersten Hälfte voll wüster, abenteuerlicher Fahrten gewesen; jene Zerfahrenheit, jenes genialé Vagabondenthum, das die Dichter der Sturm- und Drangperiode in ihren Büchern schilderten, hatte Schröder praktisch durchlebt. So war es auch mehr als eine äußerliche Reflexion, geschweige denn die Berechnung eines Schauspielers, der auf sogenannte dankbare Rollen, eines Direktors, der auf gute Einnahmen speculirt: es war ein sympathetischer Zug des Herzens, eine tief gehende Uebereinstimmung des Charakters, was ihn der jungen Literatur zuführte.

Namentlich die Bekanntschaft mit Shakespeare hatte den ungeheuersten Eindruck auf Schröder gemacht. Wohl fühlte er, welch unerschöpflicher Reichthum dramatischer Charaktere hier zu heben, welche Fülle künstlerischen Lebens hier zu erwecken war. Noch indessen schien der Versuch, diese Stücke auf die deutsche Bühne zu verpflanzen, zu gewagt, noch der Tritt dieses Giganten zu mächtig, zu zermalmend, sein Anblick zu fremdartig, zu kolossal, als daß man ihn hätte dem großen Publikum gegenüber auf die Bühne bringen dürfen. Noch im J. 1771 wagte Schröder nur in einem kleinen Verein Hamburger Theaterfreunde, welchem auch Brockmann beitrat, der erste Darsteller des Hamlet, von dem ich sogleich des Näheren sprechen werde, seinen Wieland'schen Shakespeare durch gemeinschaftliche Vorlesung sich und seinen Freunden nahe zu bringen.

Dagegen seitdem die Stürmer und Dränger ihre dramatischen Productionen erscheinen ließen, und dadurch eine immerhin verwegene, immerhin schwankende, aber doch eine Brücke zwischen Shakespeare und dem deutschen Publikum geschlagen hatten, so wuchs allmälig auch Schrödern der Muth. Freilich konnte ihm, dem geübten Darsteller, dem erfahrenen Unternehmer, nicht entgehen, welche Gefahr der deutschen Bühne von eben dieser genialen Jugend drohte: die Gefahr nämlich, jene gereinigten, kunstmäßigen Formen, jene ästhetische Höhe und Lauterkeit, welche Lessing ihr erkämpft, einzubüßen, noch ehe sie dieselbe recht besessen, sowie überhaupt, statt ein klarer, treuer Spiegel der Wirklichkeit zu bleiben, sich vielmehr zu verlieren und gleich-

Digitized by Google

ſam feſtzurennen in eine einſeitige literariſche Richtung. Allein andrerſeits fühlte Schröder ſich zu lebhaft von den Schönheiten Shakeſpeare's ergriffen, zu mächtig beherrſchte ihn das Verlangen, das Publikum, ſeine Kunſt, ſich ſelbſt an der Darſtellung dieſer erhabenen Geſtalten zu prüfen und aufzurichten, um nicht auch noch dieſen Zerrbildern, welche die Lenz, Klinger ꝛc von dem großen britiſchen Dichter aufſtellten, ſein Intereſſe, ſeine Neigung zuzuwenden; es war wildes Kraut, ohne Zweifel: aber doch ſolches, das auf edlen Stamm, köſtlichen Samen zurückdeutete! Ja ſo unglaublich es heutzutage, Angeſichts unſerer gegenwärtigen Theaterdirectionen klingt, denen bekanntlich zwei Verwandlungen in Einem Akt, ein Charakter, der ſich nicht ſofort in das beliebte Schema des Theateretats einrangiren läßt — oder gar eine entfernte politiſche Anſpielung auf den Kaiſer von China mehr als hinlänglich erſcheint, ein neues Stück, und ob es im Uebrigen überſtrömte von Poeſie und Kraft und dichteriſchem Feuer, dennoch ohne Weiteres abzulehnen; wo ſelbſt große Hofbühnen kein Bedenken tragen, bei der Annahme neuer Stücke mehr auf das Intereſſe der Kaſſe als der Kunſt zu ſehen; ja wo dieſe Bretter, welche (wie man behauptet) die Welt bedeuten, den Anfängen zwar einer neuen dramatiſchen Epoche beharrlich verſchloſſen bleiben oder doch nur nach tauſend Demüthigungen, tauſend Kränkungen des geduldigen Dichters gleichſam nur aus Gnade, nur ausnahmsweiſe ſich öffnen: die erbärmlichſten Spektakelſtücke aber, die gemeinſten Speculationen auf die Schauluſt oder die zufällige Stimmung des Publikums, mit Pferden, Affen und Kameelen, mit Coſtümes à la Louis Quatorze, mit Jeſuiten und Maitreſſen dürfen auf eben dieſen Brettern triumphirend ihren Einzug halten — warum? Ei nun: weil ſie Kaſſe machen, und weil wir zwar der Oberrechenkammer verantwortlich ſind, der Kunſt aber ſind wir keine Verantwortung ſchuldig. . . .

So unglaublich, ſage ich, es in einer ſolchen Zeit auch klingt, ſo iſt es dennoch thatſächlich, und verdient, ſowohl der Seltenheit wegen als weil es einen Maßſtab giebt, wie nah damals dichtende und darſtellende Kunſt zuſammengingen, einen Platz in den Jahrbüchern der deutſchen Bühne, daß Schröder nicht nur mit dem Gedanken umging,

Digitized by Google

die völlig unaufführbaren, völlig verwahrloſten Stücke des mehrfach genannten Lenz zur Aufführung zu bringen, ſondern daß er mit einem dieſer Stücke (dem Hofmeiſter) den Verſuch ſogar wirklich gemacht hat — und das lediglich um des genialen Funkens willen, den er in dieſen Stücken allerdings erkannte, und weil er einen Dichter, der bei größerer Mäßigung zu den ſchönſten Hoffnungen berechtigte, für die wirkliche Bühne zu retten wünſchte. — Zwar, werden Sie fragen, was das denn ſo Beſonderes ſei? und ob wir es nicht auch heute noch erleben, daß völlig unaufführbare, ſo zu ſagen unmögliche Stücke, aller Erfahrung, ſelbſt allem literariſchen Reſpect, aller äſthetiſchen Pietät zum Trotz, dennoch zur Aufführung gebracht werden — auf die Gefahr hin, das Publikum völlig irre zu machen und die Bühne, dieſe Schule der Wahrheit und des Lebens, zu erniedrigen zu einer Schule der Selbſttäuſchung und ſchönthueriſcher Verlogenheit?! O ganz gewiß erleben wir's: nur daß dies nicht ſind, mit denen Schröder ſich beſchäftigte, die erſten, herben Knospen einer neuen, entſtehenden Literatur, die genialen Verirrungen aufkeimender, ſich bildender Talente: — Leichen ſind es, blutloſe Schatten, die man aus ihren Gräbern heraufbeſchwört, den Lebenden den ohnedies ſchon ſo karg gemeſſenen Raum nur noch mehr zu beſchränken!

Aber daß wir Schröder und ſeine reformatoriſchen Verſuche nicht aus dem Auge verlieren! Kaum, daß der Götz erſchienen war, ſo erkannte Schröder auch mit ſcharfem, praktiſchem Blick, an die der Dichter ſelbſt nicht gedacht hatte, die Möglichkeit, dieſes Stück in Scene zu ſetzen. Seine Bemühungen glückten; ein Jahr nach der Erſcheinung des Stückes, am 24. Oktober 1774, ging der Götz von Berlichingen, zum erſten Male in Deutſchland, über die Hamburger Bühne. Reinecke, ein Künſtler erſten Ranges, berühmt beſonders in den tragiſchen Rollen jenes Repertoires, welches Schröder ſo eben im Begriffe war zu bilden, gab den Götz; Brockmann, ausgezeichnet in allen ſchwankenden, gemiſchten Charakteren, den Weißlingen; Schröder ſelbſt, da das Perſonal nicht ausreichte, mit jener edlen Unterordnung, welche die Künſtler dieſer Zeit, auch die bedeutendſten, auszeichnet, während (wie die Sage behauptet) ſie bei den heutigen, auch den unbedeutend

Digitized by Google

sten, immer seltener werden soll — drei Rollen, darunter den Bruder Martin und den Lerse. — Der Erfolg war so günstig, wie man bei einer so neuen, so bedenklichen, dem bisherigen Geschmack so völlig widersprechenden Unternehmung billiger Weise nur irgend erwarten durfte. Nicht nur daß das Stück in den nächsten vier Wochen denn doch viermal gegeben werden konnte: sondern (worauf es besonders ankam) das Beispiel Hamburgs regte bald auch andere Bühnen an. — So namentlich Berlin, von dessen damaligen Theaterzuständen ich sogleich sprechen werde.

Von allen jedoch die wichtigste Folge dieses glücklichen Resultates war, daß Schröder sich dadurch ermuthigt fühlte, nun auch mit Shakespear'schen Stücken selbst herauszugehen. Freilich mußte er Alles erst dazu schaffen und gewöhnen, die Künstler sowohl wie das Publikum, sogar die Stücke selbst mußte er sich erst dazu schaffen, da die Shakespear'schen Texte, in ihrer ursprünglichen Form, mit den Begriffen der Zeit sowie mit den praktischen Bedürfnissen der Bühne denn doch in allzu offenem Widerspruche zu stehen schienen. — Es ist dies einer von den Punkten, in denen eine spätere Zeit, im bequemen Besitz dessen, was ihre Vorfahren, in mühsamen Versuchen, für sie erworben, dessen ungeachtet über eben diese Vorfahren und ihre Versuche nicht vornehm, nicht aberweise genug urtheilen zu können meint. Was für Anfeindungen, was für Scheltreden hat Schröder nicht erdulden müssen und muß sie noch gegenwärtig erdulden von den allerneuesten, allerjüngsten Kritikern, darum, daß er Shakespeare nicht sogleich vollständig, sondern bearbeitet, mit Veränderungen und Zurichtungen, auf die Bühne gebracht! Der umsichtige, kunstsinnige Director, der große, unerreichte Schauspieler scheint völlig vergessen, er scheint nie existirt zu haben und nur allein Schröder, der Bearbeiter, der Tempelschänder, der mit verwegenen Händen die Unverletzlichkeit Shakespeare's angetastet, ist im Gedächtniß dieser Kritiker geblieben. — Wir wollen die Frage, wie Shakespeare dargestellt werden soll, ob verändert oder unverändert, hier nicht erörtern, schon deshalb nicht, weil wir nur mit einer anderen Frage darauf antworten könnten, der Frage nämlich, wem zu Liebe denn so eigentlich wohl gespielt wird: einer Hand voll Kunstkenner,

Digitized by Google

einem Häuflein gelehrter Kritiker, die ein eigenthümliches antiquarisches Behagen daran finden, einer Theatervorstellung beizuwohnen just wie vor drittehalbhundert Jahren, im Globus oder im Blackfriarstheater — oder aber um des Volkes willen, der Nation, der ungelehrten, aber empfindungsreichen, lebendigen, naiven Masse, damit sie gepackt, gehoben, ergriffen werde von jenem gewaltigen Strom der Dichtung, welcher Shakespeare's Schöpfungen durchfluthet — wohlgemerkt, seine ganzen! damit sie sich erschüttert fühle und gerührt in den Tiefen ihrer Seele von der Wahrheit dieser Charaktere, von der Gewalt dieser Situationen, von der zerschmetternden — und doch so erhebenden, doch so reinigenden Kraft dieses tragischen Verhängnisses?! Bei kleineren Dichtern, geringeren Talenten wäre das Experiment vielleicht bedenklich: dagegen bei Shakespeare ist es eben ein Beweis jener unerschöpflichen Fülle, jenes ächten und unvergänglichen Lebens, welches in ihm wohnt, daß neue Zeiten, neue Völker ihn umschmelzen, umformen dürfen zu dem ihren, nach ihren Bedürfnissen, ihren Gewöhnungen — und er bleibt doch immer er selbst, immer Shakespeare, immer, wo er sich zeigt, Meister und Muster der Bühne! Nur wer so lebt, lebt wirklich fort; geringere Geister mögen sich balsamiren lassen mit Haut und Haar, mit Lumpen und Lappen: Shakespeare ist groß genug, diese wahre Unsterblichkeit, diese zeugende, wachsende, sich ewig neu gestaltende, zu ertragen! — Was im Einzelnen Schröders Verfahren angeht, so steht die Frage hier eigentlich so, ob der Schröder'sche Shakespeare gegeben werden sollte — oder (da ein anderer damals nicht möglich war) gar kein Shakespeare. Nun und wer hierauf die Antwort noch schuldig bleiben könnte, der müßte auch mit demselben Zug alle Fortschritte, welche die Kunst, die dichtende wie darstellende, an eben diesem Schröder'schen Shakespeare gemacht — er müßte das Entzücken auslöschen und verneinen wollen, mit dem der Schröder'sche Shakespeare zum Mindesten ein Menschenalter hindurch viel hunderttausend Herzen erfüllt hat und hat sie dem neu aufgehenden Lichte zugeführt!

Auch darf man nicht außer Acht lassen, worauf bereits Schröder's Biograph aufmerksam gemacht hat: nämlich daß Schröder

Digitized by Google

dem Dichter fast bei jeder Darstellung mehr von seinen Schätzen zurückgegeben.

So fand denn am 20. September 1776 die erste Aufführung eines Shakespear'schen Stückes, wiederum zu Hamburg, statt. Schröders Wahl hatte mit richtiger Einsicht dasjenige Stück getroffen, in welchem jene Zeit des Ringens und der krankhaften Sehnsucht, wie bereits erwähnt, ihr vollkommenstes Spiegelbild fand: den Hamlet. Brockmann, der Darsteller des Weißlingen, gab auch den Hamlet, Schröder selbst den Geist. Der Triumph war vollständig, die Wirkung unermeßlich: „Hamlet und Brockmann waren in Hamburg das Tagesgespräch, sie beschäftigten die zeichnenden und bildenden Künste, standen in getriebenem Bildwerk, in Kupferstichen und Münzen vor den Schauläden." —

Für Schröder selbst indessen war dies glückliche Resultat nur eine Aufforderung, auf dem günstig betretenen Wege desto rüstiger fortzuschreiten. Schon wenige Wochen später wagte er sich mit Othello hervor. Brockmann war Othello, Schröder selbst Jago. Nichts destoweniger wollte dies Stück, trotz des nach der ersten Aufführung umgeänderten tragischen Ausgangs in einen glücklichen, lange nicht die Wirkung beim Publikum machen, wie Hamlet.

Allein der günstige Erfolg hatte Schröder wohl ermuthigen können; ihn entmuthigen konnte der ungünstige nicht. Alle Vortheile der Praxis, alle Kniffe des erfahrenen Impresario, alle kleinen Vortheile nnd Künste des Zufalls, endlich und hauptsächlich, als der wahre und eigentliche Sieger in diesem Kampf, alle Schätze seines darstellenden Talentes — mit bewunderungswürdiger Zähigkeit wandte er sie alle Einem Ziele zu: diesem, Shakespeare auf dem deutschen Theater einzubürgern.

Und es gelang ihm — in einer Vollständigkeit, von der wir jetzt, unseren so unendlich reicheren Mitteln zum Spott, kaum eine Ahnung mehr haben. Maß für Maß, die Komödie der Irrungen, Richard der Zweite, Heinrich der Vierte, Macbeth, Viel Lärmen um nichts, die Zähmung der Widerspenstigen — wo in Deutschland werden sie

Digitized by Google

heutigen Tages noch gegeben? Aber die kurze Frist von vier Jahren (1776—1780) war für Schröder genügend, diese Stücke, nebst den noch erhaltenen, dem Kaufmann von Venedig, König Lear ꝛc. in Scene zu setzen: wozu später, bei seinem Aufenthalt in Wien (1783), auch noch Cymbeline hinzukam. Nur schwer, setzt sein Geschichtschreiber hinzu, habe er sich seines Lieblingstückes, des Julius Cäsar, enthalten: aus demselben Grunde, weshalb er Lessings Nathan nicht aufzuführen gewagt, nämlich weil er sich nicht getraut, diese Stücke nach Würden zu besetzen: ein Motiv, welches jene muntern Genie's, die heutzutage Sophokles, Aeschylus und Aristophanes so kühnlich heraufbeschwören, allerdings wohl nicht begreifen werden.

Die Wirkungen dieser Thätigkeit waren unberechenbar. Hatte schon die Darstellung des Götz Nachahmer auf den deutschen Bühnen gefunden, so machte jetzt Shakespeare von Hamburg aus die Runde durch Deutschland.

Das erste Theater, das ihn aufnahm, war Berlin. Sie erinnern Sich aus meiner neulichen Vorlesung der wechselnden Schicksale, welche das Berliner Theater erfahren hatte und wie die Bemühungen eines Ackermann und Schönemann, ein würdiges Theater herzustellen, an dem durch Hanswurstiaden und Possenspiele verderbten Geschmack des Berliner Publikums zu Grunde gegangen waren. Erst Koch, dem berühmten, auch von mir bereits mehrfach genannten Schauspielunternehmer, der im J. 1771 die Direktion in Berlin übernommen, war es gelungen, unter dem Beirath von Männern wie Rammler, Engel und andere Berühmtheiten der damaligen Berliner Welt, den Geschmack des Publikums einigermaßen zum Bessern zu gewöhnen und ein Theater herzustellen, welches dem hohen Range, den Berlin damals in deutscher Kunst und Wissenschaft einnahm, angemessen war. Nach seinem Tode, seit dem April 1775, war die Direktion an Karl Theophilus Döbbelin gekommen. Döbbelin's Direktion war die längste, welche Berlin bis dahin erlebt; sie dauerte bis 1787 und war ausgezeichnet durch die ersten Darstellungen der ersten Goethe'schen, Schiller'schen, Iffland'schen Stücke, und was die Zeit sonst Bedeutendes oder Interessantes hervorbrachte. Sogar auch mit Lenz' Stücken wurden, dem Beispiel der

Digitized by Google

Hamburger Bühne folgend, in Berlin Versuche gemacht: freilich mit keinem glücklicheren Erfolge als dort.

Bei Weitem wichtiger und erfolgreicher war es, daß unter der neuen Döbbelin'schen Direktion auch Shakespeare zum ersten Mal über die Berliner Bühne ging. Auch hier war es Hamlet, der den Reigen eröffnete; auch hier Brockmann, welcher, bei Gelegenheit eines Gastspieles im J. 1777, Shakespeare den ersten Beifall eines Berliner Publikums erwarb. Bloß in der einen Rolle des Hamlet trat Brockmann in wenigen Wochen zwölfmal auf, man prägte eine Medaille auf ihn, ja das Publikum ehrte ihn, den Ersten, welchem dies bis dahin auf der Berliner Bühne überhaupt widerfahren, durch öffentlichen Hervorruf. — Das Jahr darauf gastirte Schröder in Berlin. Auch sein Repertoire bestand vornämlich in Shakespear'schen Rollen; viermal, an vier auf einanderfolgenden Abenden, gab er den Falstaff, zweimal den Lear, sechsmal den Hamlet: wie denn überhaupt an die Gastspiele und Kunstreisen dieser beiden Darsteller, Brockmann's, hauptsächlich aber Schröder's, die Ausbreitung Shakespeare's auf den deutschen Theatern geknüpft ist. In Wien (wo Schröder in den nächsten Jahren engagirt war, ohne jedoch diejenige Reform sei es des Repertoires, sei es der darstellenden Kunst selbst, deren es hier dringend bedurfte, durchsetzen zu können, weshalb sein Aufenthalt auch nur von kurzer Dauer war: 1781—1785), ebenso in München, Mannheim ꝛc. wurde Shakespeare durch Schröder eingeführt. Ja wie sein Biograph sehr richtig bemerkt, so gewann er selbst seinen Ruf als der erste deutsche Schauspieler seiner Zeit erst durch und in Shakespeare. —

Doch schon ist es Zeit, daß wir von dieser Geschichte der Aufführungen zurücklenken zur Geschichte der dramatischen Literatur. Die bedeutendste Erscheinung in diesem Felde blieb auch für die nächsten Jahre noch Goethe. Derselbe schenkte, unmittelbar nach dem Götz, dem deutschen Theater einige Stücke, bei denen er hauptsächlich das Bedürfniß der Bühne und die praktische Aufführbarkeit im Auge gehabt zu haben scheint. Er selbst hat noch in späterer Zeit sich gerühmt, damals in einem gewissen Zuge (wie er es nennt) dramatischer Production gewesen zu sein, so daß er mit Leichtigkeit jährlich fünf bis

Digitized by Google

sechs Stücke geschrieben haben würde, genug also, in kurzer Zeit ein ganz neues Repertoire zu schaffen. Indeß will uns dünken, als ob Goethe selbst die Leichtigkeit seiner Production hiebei ein wenig überschätzt habe, indem auch von den eben erwähnten Stücken, Clavigo, Stella, die Geschwister, im Grunde nur das erste einen dauernden Effect zu erzielen und sich auf dem Theater zu erhalten gewußt hat; die Stella wurde in Berlin sogar, unter dem Einfluß einer Partei, welche schon nicht die Zeit erwarten konnte, wo sie sich des Regimentes offen bemeistern durfte, als ein unanständiges, freigeistiges Stück verboten. — Von dieser Zeit an zog Goethe sich auf längere Jahre von dem Theater zurück, oder doch wenigstens von der öffentlichen, praktischen Bühne. Noch liebte er zwar die dramatische Form: aber theils, wie im Prometheus, dem Triumph der Empfindsamkeit, den Anfängen des Faust, die in eben diesen Jahren entstanden, benutzte er dieselbe bloß als Form, ohne irgend welche Rücksicht auf die wirkliche Bühne, theils, wie in seinen Fastnachtschwänken, hatte er nur jene kleine Liebhaberbühne im Auge, welche, nach dem großen Schloßbrand zu Weimar, der auch das dortige Theater zerstört hatte, an dem geistreichen, ächt menschlichen Hofe Karl August's blühte, und der, als der Grundlage des späteren, so überaus reichen und fruchtbaren Weimarischen Theaterlebens, eine flüchtige Erwähnung an dieser Stelle wohl zukommen mochte. —

In dieser Zeit, während Goethe das Theater theils den Nachahmern des Götz, die es mit klirrenden Schwertern, mit vollen Humpen, Vehmrichtern und altdeutscher Biederkeit erfüllten, theils der industriellen Fertigkeit zahlreicher dichtender Schauspieler überließ, tauchte von Süden her ein neues dramatisches Gestirn empor: ein Gestirn, dessen Glanz in Kurzem den ganzen Theaterhorizont erfüllen sollte, wenn auch zuerst mehr mit glänzendem, als wärmendem, belebendem Strahl — Schiller, dessen Räuber im J. 1781 in Druck erschienen. Ich darf über diese frühesten Schiller'schen Produkte an dieser Stelle um so kürzer sein, als dieselben, was ihr ästhetisches Verdienst angeht, den Standpunkt der im Eingang meiner Vorlesung charakterisirten Sturm- und Drangperiode, als deren letzte, gewaltige Nachklänge wir sie zu be-

Digitized by Google

trachten haben, in der That kaum überschreiten: mit dem Unterschiede nur, daß, wenn jene Stücke nur gegen einzelne Gebrechen, einzelne Modethorheiten, — und noch Geringeres in der damaligen Zeit Opposition machten, es bei Schiller, gemäß dem politischen Elemente, welches diesen erhabenen Dichter von früh auf erfüllte, vielmehr die Gesammtheit des öffentlichen Daseins, der gesammte Zustand der damaligen Welt, der ganze feudalistische Staat des achtzehnten Jahrhunderts ist, gegen den die Opposition des jungen Dichters sich erhebt. Eine der frühesten Ausgaben der Räuber zeigt auf dem Titelblatt einen aufsteigenden Löwen, mit dem Motto: in tyrannos — gegen die Tyrannen! — Eben diese politische Färbung durchdringt auch den Fiesko, den der Dichter selbst als ein „republikanisches Trauerspiel, ein Gemälde des gestürzten Ehrgeizes" bezeichnete. Auch in Kabale und Liebe greift das politische Element, in der Schilderung des verderbten, unsittlichen Hoflebens und seiner vernichtenden Einwirkung auf alle bürgerliche Tugend und Sitte — auch in Kabale und Liebe, sag' ich, greift dies politische Element tief in jene kleine familienhafte Welt, welche den nächsten Gegenstand dieses Trauerspieles bildet. —

Auch Schiller nun, wie bisher noch jede bedeutende neue Richtung unserer dramatischen Literatur, hatte schon damals ein Theater neben sich, das gleichsam sein Repräsentant war: ein Theater, meine ich, welches die literarische Stellung des Dichters der Hauptsache nach in der Theaterwelt wiederholt. Dies war die Mannheimer Bühne, die von jetzt an gleichfalls einen Platz in der Theatergeschichte einnimmt.

Die frühste Geschichte des Mannheimer Theaters ist die allgemeine Geschichte aller Hof- und Residenzbühnen; es ist der höfische Luxus, der sie gründet, Ballete, Opern und Festspiele sind die Kunstleistungen, welche sie einweihen. Auch in Mannheim hatte seit Anfang der vierziger Jahre ein prächtiges Opernhaus bestanden, von dem indessen nur bei besonderen Hoffeierlichkeiten, zu italienischen Opern und dergleichen, Gebrauch gemacht worden war. Die erste deutsche Schauspielergesellschaft, wenigstens die erste, deren Gedächtniß aufbewahrt worden ist, kam erst 1775 unter der Direction eines gewissen Marchand nach Mannheim. Sie erwarb sich den Beifall des damaligen Kurfürsten,

Digitized by Google

Carl Theodor, der nicht nur ein eigenes Haus für sie erbaute, sondern auch die Truppe selbst als Hofschauspielergesellschaft in seine Dienste nahm. Als Carl Theodor sodann im J. 1778 zur bairischen Kurwürde gelangte, und in Folge dessen seine Residenz von Mannheim nach München verlegte, so ließ er, um das Mannheimer Publikum doch nicht mit Einem Male aller Vortheile und Annehmlichkeiten zu berauben, welche aus der Anwesenheit einer fürstlichen Hofhaltung für den großen Haufen hervorzugehen pflegen, sein Hoftheater in Mannheim zurück. Dies war für die Entwicklung der Mannheimer Bühne ein überaus günstiger Umstand, indem dieselbe dadurch, neben den materiellen Vortheilen eines Hoftheaters, zugleich alle geistige Freiheit einer selbständigen, rein künstlerischen Bühne genoß. Die oberste Direction hatte der Freiherr von Dalberg, ein gebildeter, in den schönen Künsten dilettirender Cavalier, die technische Leitung Seyler: ebenderselbe, der mit der berüchtigten Hamburger Unternehmung vom J. 1767, von der ich Ihnen in der neulichen Vorlesung gesprochen, so unglücklich debütirt. Seitdem jedoch, in Folge mannigfacher Erfahrung und eines bewegten Wanderlebens, hatte er sich zu einem Principal herangebildet, dessen praktischer Erfahrung sowie seinem, künstlerischem Sinne selbst ein so scharfer Richter wie Iffland alle Gerechtigkeit widerfahren läßt. Seyler's Gattin war die berühmte Sophie Friederike, geborene Sparmann, verehelichte Hensel, unter welchem Namen sie schon zu Lessings Zeit die Zierde der damaligen Hamburger Bühne gewesen war, und von der schon damals in der Dramaturgie gerühmt ward, „daß kein Wort aus ihrem Munde auf die Erde falle. Was sie sagt, fährt Lessing fort, hat sie nicht gelernt, es kommt aus ihrem eigenen Kopfe, aus ihrem eigenen Herzen; sie mag sprechen oder nicht sprechen, ihr Spiel geht ununterbrochen fort" — ein Lob also, das nicht größer sein kann, zumal wenn es aus dem Munde eines Lessing kommt. — Bald wurde zu diesem verheißungsreichen Anfang durch einen glücklichen Zufall eine Masse vorzüglichster Kräfte hinzugefügt. Der Herzog von Gotha, ein so gebildeter wie launischer Herr, der mehre Jahre hindurch unter Eckhofs Leitung ein vorzügliches Theater besessen hatte, ließ dasselbe plötzlich im J. 1779, bald nach Eckhof's Tode, man

Digitized by Google

wußte nicht, aus welchen Gründen, auseinandergehen. Der größere Theil der Gesellschaft, Iffland, Böck, Beil, Beck ꝛc. wurde nun von Dalberg nach Mannheim berufen, wo sie, durch keine höfische Rücksicht beengt, zu keinen höfischen Zwecken mißbraucht, in freiem, schönem Kunststreben, einen Verein bildeten, der sich dreist dem Besten zur Seite stellen durfte, was das damalige deutsche Theater besaß.

Diese Kräfte nun waren es, durch welche im Juni 1782 Schiller's Erstlingsproduct, die Räuber, zur Aufführung kam. Es ist bekannt, welchen Eindruck diese Darstellung auf den Dichter selbst, der ihr heimlich beigewohnt, machte, und wie sehr namentlich Iffland als Franz Moor auf ihn wirkte. Ich glaube, schrieb Schiller einige Tage später an Dalberg, wenn Deutschland einst einen dramatischen Dichter in mir findet, so muß ich die Epoche von der vorigen Woche zählen.

Allein eben so bekannt ist auch der Conflict, in welchen Schiller in Veranlassung der Räuber, wie auch seiner heimlichen Reise nach Mannheim mit seinem Fürsten gerieth. Genöthigt, zwischen der Gunst des Herzogs von Würtemberg und dem Dienst der dramatischen Muse zu wählen, zerriß er, wie ehemals in einem ähnlichen Falle Lessing gethan, alle Bande und warf sich dem Theater leidenschaftlich, gleich einer Geliebten, in die Arme. Das Publikum, heißt es in der Ankündigung der Thalia, eines Theaterjournals, welches Schiller in Mannheim, woselbst Dalberg ihn als Theaterdichter angestellt hatte, herausgab: das Publikum ist mir jetzt Alles: mein Studium, mein Souverain, mein Vertrauter.

Allein auch für ihn blieben die Täuschungen nicht aus, so wenig, wie ehedem für Lessing in Hamburg. Weder das Mannheimer Publikum, welches den Fiesko (1784) beinahe durchfallen ließ, noch Dalberg hielten, was Schiller von ihnen gehofft. — Unmuthig verließ er die Mannheimer Bühne; er begab sich nach Sachsen und verlebte daselbst, fern von der Bühne, versenkt in philosophische und historische Arbeiten, einige einsame, geräuschlose Jahre: Jahre der Sammlung und der innern, künstlerischen Läuterung, deren Spuren schon im Don Carlos, dem einzigen Stücke, das er in dieser Zeit produzirte, sichtbar werden und aus denen er endlich in vollkommener männlicher Kraft, der Dichter des Wallenstein, hervorging.

Digitized by Google

Denſelben Durchgang, verſchieden freilich nach der Perſönlichkeit beider Dichter, den Durchgang von der erſten jugendlichen Wildheit zu der Reinheit und der klaſſiſchen Strenge griechiſcher Formen, machte um dieſelbe Zeit Goethe durch ſeinen Aufenthalt in Italien; dieſelbe künſtleriſche Wiedergeburt, welche ſich Schiller in mühſamer, philoſophiſcher Arbeit errang, fiel Goethen, dieſem Liebling der Götter, aus der Bläue des heſperiſchen Himmels mühlos zu. — Wie ſodann, nachdem beide Dichter in Jena perſönlich zuſammengetroffen waren, das Theater das vorzüglichſte Feld ihrer gemeinſamen Thätigkeit ward, und wie namentlich die Weimar'ſche Bühne ſich durch ſie zur Muſterbühne Deutſchlands, einer wahrhaft idealen, wahrhaft künſtleriſchen Bühne erhob: hievon ſowie von der Reaction Iffland's und Kotzebue's und den übrigen wechſelvollen Schickſalen unſers Theaters während des laufenden Jahrhunderts in der nächſten Vorleſung.

Anmerkungen.

Zu pag. 320: der bekanntlich einem Klinger'ſchen Schauſpiel von 1775 entlehnt iſt. Klinger's Sturm und Drang gehört zu den (nicht eben ſeltenen) Büchern unſerer Literatur, welche, wiewohl ſie in Aller Munde ſind, doch nur von außerordentlich Wenigen wirklich gekannt werden. Auch iſt es heutigen Tages gar nicht mehr ſo leicht, ſeine Bekanntſchaft zu machen. Außer der Baſeler Ausgabe von 1780 iſt es nur in dem „Theater" von 1786, Bd. II. wieder abgedruckt; in alle ſpäteren Geſammtausgaben der Klinger'ſchen Werke hat es keine Aufnahme gefunden, ſelbſt die neueſte von 1844 hat es ausgeſchloſſen. Mit Unrecht, dünkt uns: indem es, wenn auch nicht ſeiner äſthetiſchen, doch ganz gewiß ſeiner literarhiſtoriſchen Bedeutung nach unter die wichtigſten Denkmäler jener Epoche gehört: und ſollte man es daher nicht ſo ganz verſchwinden laſſen, wie es gegenwärtig geſchieht. Auch unſere literarhiſtoriſchen Hand- und Lehrbücher gehen zumeiſt ſehr leichten Fußes darüber hinweg. Am Ausführlichſten iſt auch hier noch wieder Gervinus IV, 585: wennſchon ſeine Bezeichnung „als einer grellen Darſtellung ſchottiſchen Familienhaſſes", eines „Gegenſtücks zu Romeo und Julie" bei denen, die das Stück ſelbſt nicht zur Hand haben, leicht ſehr falſche Vorſtellungen erwecken dürfte. — Unter dieſen Umſtänden halte ich es nicht ungeeignet, hier einige ausführlichere Auszüge aus gedachtem Stücke zu geben: ein zweckmäßiger Schluß zugleich der dramatiſchen Bruchſtücke und Proben, welche in dieſen Anmerkungen mitgetheilt worden ſind und deren der Leſer jetzt, wo die Vorleſungen in eine Epoche unſerer Literatur-

Digitized by Google

geschichte getreten sind, von der jeder Gebildete ohne Weiteres die unmittelbarste Kenntniß besitzt, füglich entbehren kann. —

Zuerst also eine kurze Angabe des Inhalts (nach dem oben erwähnten Abdruck im Theater II, 263—372).

Zwei schottische Lords, Berkeley und Bushy, sind, man weiß nicht recht eigentlich wodurch und weshalb, in Feindschaft mit einander gerathen. Bushy hat den Berkeley, „blos weil er fetter stund als Bushy" (p. 273) mit Hilfe eines gewissen Hubert nächtlich überfallen, sein Schloß zerstört, ihn selbst mit den Seinen verjagt; wobei Berkeley's Sohn Harry verschwunden ist. Der Vater selbst mit seiner Tochter Carolina, einer Schwester Lady Katharina, einer jungen Nichte Luise hat sich in die amerikanischen Colonieen geflüchtet; er ist Officier geworden und „führt Krieg." Im Uebrigen geht sein ganzes Sinnen und Trachten nur auf Rache gegen Bushy; allein wie sie befriedigen? wie ihn erreichen? So verzehrt er sich in ohnmächtig kindischer Wuth; man könnte sagen, Schmerz und Leidenschaft hätten ihn wahnsinnig gemacht, wenn nicht Wahnsinn der — allgemeine Charakter aller Personen dieses Schauspiels wäre. —

Nun beginnt das Stück. Drei junge Edelleute, auf abenteuerlichen Fahrten, sind so eben nach Amerika gekommen: Wild, der eigentliche Stürmer und Dränger, der mit dem „tollen Herzen", der rasend Leidenschaftliche, Sentimentale, Schwärmerische, Glühende, Verzehrende, der das Fleisch seiner Feinde fressen möchte (p. 343), der eigentliche Heros, der vollkommne Mann im Sinne der damaligen Jugend — La Feu, der Phantast, der Mann der Illusionen, der ewig nur in Träumen lebt, nur in Träumen glücklich ist — Blasius, der Blasirte, den nichts mehr ergreift noch rührt noch freut, dem Alles gleich ist, der bloß ewig Langeweile hat. Wild will Kriegsdienste nehmen; sie machen Besuch beim alten Berkeley, wobei der Phantast La Feu sich sofort in die alte, duennenhafte Katharina verliebt, Blasius dagegen alle Koketterieen der schönen, leichtfertigen Luise von sich abprallen läßt. Und Wild? Nun natürlich verliebt der sich in Carolinen, die Tochter Berkeley's — oder vielmehr sie haben sich schon längst geliebt, indem Wild von Carolinen sofort als der kleine Carl Bushy erkannt wird, der Sohn ihres Verfolgers und Todfeindes, an dem sie jedoch ehedem, zur Zeit des guten Vernehmens, schon immer einen angehenden Verehrer und Beschützer gehabt hat. In diesem Glück des Wiedersehns werden die Liebenden von Carolinens Vater, dem alten Berkeley, überrascht. Minder scharfsichtig, als das Auge der Liebe, erkennt er den Sohn seines Feindes nicht, läßt sich vielmehr zu großer Befriedigung von Wild erzählen, daß auch den alten Bushy sein Schicksal ereilt habe: beim König in Ungnade gefallen (wodurch, erfährt man wieder nicht), hat er, sammt seinem Spießgesellen Hubert, landflüchtig werden müssen, Niemand wisse wohin; auch sein Sohn Karl sei verschollen. Aus Dankbarkeit für diese Nachrichten verschafft der alte Berkeley dem Wild eine Stelle als Volontair bei der Armee Nun plötzlich tritt eine neue Figur auf: Boyet, Seekapitain, eine Art Oger, ein Ungethüm, das um sich schlägt und beißt. Er hat einen Mohrenknaben bei sich, dessen Vater er einmal Leben und Freiheit gerettet: dafür hängt der Mohr ihm mit abgöttischer Liebe an, namentlich dient er ihm in müßigen Stunden durch Kneipen, Haarzerren, Prügeln ꝛc. zu gemüthlicher Erheiterung. Boyet wohnt in demselben Gasthof mit Wild; kaum daß er ihn erblickt, so erkennt er in ihm einen gewissen Gegner, mit dem, weil er ihm zu-

Digitized by Google

wider iſt, weil er „für ihn ein ſo krötenmäßiges fatales Anſehen hat, weil, wenn er ihn ſieht, ſeine Nerven zucken, als wenn ihm einer den widrigſten Laut in die Ohren brüllte“ (p. 318) er ſchon dreimal auf Tod und Leben geſtanden hat. Auch fordert er ihn ſogleich aufs Neue zum Zweikampf. Inzwiſchen hat die Liebelei zwiſchen La Feu und Katharina ihren Fortgang genommen; La Feu verräth ſeiner Dame Wild's eigentlichen Namen, die nun nichts Eiligeres zu thun hat, als den alten Berkeley davon in Kenntniß zu ſetzen. Aber auch vom Seekapitain Boyet bekommt der alte Herr einen Beſuch — und diesmal ſieht er ſchärfer: . . „Harry! mein Sohn!“ Und wie ſelten eine Freude allein kommt, ſo erzählt der Kapitain auch ſeinem Vater, daß er auf ſeinen Seezügen den alten Buſhy mit Hubert getroffen; ſie ſind in ſeine Gewalt gerathen und von ihm, zu entſetzlichſter Rache, bei furchtbarem Sturmwetter auf offener See ausgeſetzt worden. Wild, oder vielmehr Karl Buſhy, der die Erzählung des Kapitains mitangehört, geräth, wie begreiflich, über dieſe Behandlung ſeines Vaters in die äußerſte Wuth. Schon wollen die beiden Gegner ſich zerfleiſchen, als der alte Berkeley mit dem Vorſchlag dazwiſchen tritt, erſt alle zuſammen ein bischen „in den Krieg zu gehen.“ Dies wird angenommen. Anfang des fünften Aktes kommen ſie aus der Schlacht zurück, der Kapitain iſt verwundet worden, die Schlacht ſelbſt jedoch gewonnen und zwar lediglich durch Wild's Tapferkeit. Dennoch ſoll eben das Duell zwiſchen ihm und dem Kapitain vor ſich gehen — als der Mohr gelaufen kommt und bekennt, daß er den Kapitain getäuſcht, der alte Buſhy und Hubert ſeien gar nicht wirklich ausgeſetzt, vielmehr aus Mitleid in ein Verſteck des Schiffes gerettet und mit hieher gebracht worden. Natürlich geht nun Alles aufs Schönſte zu Ende: Buſhy und Berkeley verſöhnen ſich, Wild und Caroline werden ein Paar, La Feu und Katharina ebenſo — und Blaſius und Luiſe vermuthlich gleichfalls. —

Jetzt einige Proben aus dem Stücke ſelbſt:

Erſter Aufzug.

Erſter Auftritt.

(Zimmer im Gaſthofe.)

Wild. La Feu. Blaſius. (treten auf in Reiſekleidern.) (hernach) der Wirth.

Wild. Heyda! nun einmal in Tumult und Lermen, daß die Sinnen herumfahren wie Dachfahnen beym Sturm. Das wilde Geräuſch hat mir ſchon ſo viel Wohlſeyn entgegen gebrüllt, daß mir's würklich anfängt ein wenig beſſer zu werden. So viel hundert Meilen gereiſet, um dich in vergeſſenden Lermen zu bringen — Tolles Herz! du ſollſt mirs danken! Ha! tobe und ſpanne dich dann aus, labe dich im Wirrwar! — Wie iſts Euch?

Blaſius. Geh zum Teufel! Kommt meine Donna nach?

La Feu. Mach dir Illuſion, Narr! es ſollt mir nicht fehlen, ſie von meinem Nagel in mich zu ſchlürfen, wie einen Tropfen Waſſer. Es lebe die Illuſion! — Ey! ey, Zauber meiner Phantaſie, ich wandle in den Roſengärten von Phillis Hand geführt —

Wild. Stärk dich Apoll, närriſcher Junge!

La Feu. Es ſoll mir nicht fehlen, das ſchwarze verrauchte Haus gegen über, mit ſamt dem alten Thurm, in ein Feenſchloß zu verwandlen. Zauber,

Digitized by Google

Zauber Phantaſie! — (lauſchend) Welch liebliche geiſtige Symphonieen treffen mein Ohr? — — Beym Amor! ich will mich in ein alt Weib verlieben, in einem alten, baufälligen Haus wohnen, meinen zarten Leib in ſtinkenden Miſtlaken baden, bloß um meine Phantaſie zu ſcheren. Iſt keine alte Hexe da, mit der ich ſcharmiren könnte? Ihre Runzeln ſollen mir zu Wellenlinien der Schönheit werden; ihre herausſtehende ſchwarze Zähne, zu marmornen Säulen an Dianens Tempel; ihre herabhangende lederne Zitzen, Helenens Buſen übertreffen. Einen ſo aufzutrocknen, wie mich! — He meine phantaſtiſche Göttin! — Wild, ich kann dir ſagen, ich hab mich brav gehalten die Tour her. Hab Dinge geſehen, gefühlt, die kein Mund geſchmeckt, keine Naſe gerochen, kein Aug' geſehen, kein Geiſt erſchwungen —

Wild. Beſonders wenn ich dir die Augen zuband. Ha! Ha!

La Feu. Zum Orkus! du Ungeſtüm! — Aber ſag' mir nun auch einmal, wo ſind wir in der würklichen Welt jetzt? In London doch?

Wild. Freylich. Merkteſt du denn nicht, daß wir uns einſchifften? Du warſt ja Seekrank.

La Feu. Weiß von allem nichts, bin an allem unſchuldig. Lebt denn mein Vater noch? Schick doch einmal zu ihm, Wild, und laß ihm ſagen, ſein Sohn lebe noch. Käme ſo eben von den Pyrenäiſchen Gebürgen aus Friesland. Weiter nichts.

Wild. Aus Friesland? —

La Feu. In welchem Viertel der Stadt ſind wir dann?

Wild. In einem Feenſchloß, la Feu. Siehſt du nicht den goldnen Himmel? die Amors und Amouretten? die Damen und Zwergchen?

La Feu. Bind mir die Augen zu! (Wild bindet ihm zu) Wild! Eſel! Wild! Ochſe! nicht zu hart! (Wild bindet ihn los) He! Blaſius, lieber biſſiger, kranker Blaſius, wo ſind wir?

Blaſius. Was weiß ich.

Wild. Um euch auf einmal aus dem Traum zu helfen, ſo wißt, daß ich euch aus Rußland nach Spanien führte, weil ich glaubte, der König fange mit dem Mogol Krieg an. Wie aber die Spaniſche Nation träge iſt, ſo wars auch hier. Ich packte euch alſo wieder auf, und nun ſeyd ihr mitten im Krieg in Amerika. Ha laßt michs nur recht fühlen auf Amerikaniſchem Boden zu ſtehn, wo alles neu, alles bedeutend iſt. Ich trat ans Land — O! daß ich keine Freude rein fühlen kann!

La Feu. Krieg und Mord! o meine Gebeine! o meine Schutzgeiſter! — So gieb mir doch ein Feenmährchen! o weh mir!

Blaſius. Daß dich der Donner erſchlüg, toller Wild! was haſt du wieder gemacht? Iſt Donna Iſabella noch? He! willſt du reden? meine Donna!

Wild. Ha! Ha! Ha! du wirſt ja einmal ordentlich aufgebracht.

Blaſius. Aufgebracht? Einmal aufgebracht? Du ſollſt mir's mit deinem Leben bezahlen, Wild! Was? bin wenigſtens ein freyer Menſch. Geht Freundſchaft ſo weit, daß du in deinen Raſereyen einen durch die Welt ſchleppſt wie Kuppelhunde? Uns in die Kutſche zu binden, die Piſtole vor die Stirn zu halten, immer fort, klitſch! klatſch! In der Kutſche eſſen, trinken, uns für Raſende auszugeben. In Krieg und Getümmel von meiner Paſſion weg, das einzige was mir übrig blieb —

Digitized by Google

Wild. Du liebst ja nichts, Blasius.

Blasius. Nein, ich lieb' nichts. Ich hab's so weit gebracht, nichts zu lieben, und im Augenblick alles zu lieben, und im Augenblick alles zu vergessen. Ich betrüg alle Weiber, dafür betrügen und betrogen mich alle Weiber. Sie haben mich geschunden und zusammen gedrückt, das Gott erbarm! Ich hab' alle Figuren angenommen. Dort war ich Stutzer, dort Wildfang, dort tölpisch, dort empfindsam, dort Engelländer, und meine größte Conquette machte ich, da ich nichts war. Das war bey Donna Isabella. Um wieder zurück zu kommen — deine Pistolen sind geladen —

Wild. Du bist ein Narr, Blasius, und verstehst keinen Spaß.

Blasius. Schöner Spaß dies! Greif zu! ich bin dein Feind den Augenblick.

Wild. Mit dir mich schießen? Sieh, Blasius! ich wünschte jetzt in der Welt nichts als mich herum zu schlagen, um meinem Herzen einen Lieblings-Schmaus zu geben. Aber mit dir? Ha! Ha! (hält ihm die Pistole vor) Sieh ins Mundloch und sag, ob dirs nicht größer vorkommt als ein Thor in London? Sey geschеid, Freund! Ich brauch und lieb' euch, und ihr mich vielleicht auch. Der Teufel konnte keine größre Narren und Unglücksvögel zusammen führen, als uns. Deswegen müssen wir zusammen bleiben, und auch des Spaßes halben. Unser Unglück kommt aus unserer eigenen Stimmung des Herzens, die Welt hat dabey gethan, aber weniger als wir.

Blasius. Toller Kerl! ich bin ja ewig am Bratspieß.

La Feu. Mich haben sie lebendig geschunden, und mit Pfeffer eingepökelt. — Die Hunde!

Wild. Wir sind nun mitten im Krieg hier, die einzige Glückseligkeit, die ich kenne, im Krieg zu seyn. Genießt der Scenen, thut was ihr wollt.

La Feu. Ich bin nicht für'n Krieg.

Blasius. Ich bin für nichts.

Wild. Gott mach' Euch noch matter! — Es ist mir wieder so taub vorm Sinn. So gar dumpf. Ich will mich über eine Trommel spannen lassen, um eine neue Ausdehnung zu kriegen. Mir ist so weh wieder. O könnte ich in dem Raum dieser Pistole existiren, bis mich eine Hand in die Luft knallte. O Unbestimmtheit! wie weit, wie schief führst du den Menschen!

Blasius. Was soll's aber hier am Ende noch werden?

Wild. Daß Ihr nichts seht! Um aus der gräßlichen Unbehaglichkeit und Unbestimmtheit zu kommen, mußt' ich fliehen. Ich meinte die Erde wankte unter mir, so ungewiß waren meine Tritte. Alle gute Menschen, die sich für mich interessirten, hab ich durch meine Gegenwart geplagt, weil sie mir nicht helfen konnten. —

Blasius. Sag lieber, nicht wollten.

Wild. Ja, sie wollten. Ich mußte überall die Flucht ergreifen. Bin alles gewesen. Ward Handlanger um was zu seyn. Lebte auf den Alpen, weidete die Ziegen, lag Tag und Nacht unter dem unendlichen Gewölbe des Himmels, von den Winden gekühlt und von innerm Feuer gebrannt. Nirgends Ruh, nirgends Rast. Die Edelsten aus Engelland irren verlohren in der Welt. Ach! und ich finde die Herrliche nicht, die einzige, die da steht. — Seht, so stroße ich voll Kraft und Gesundheit, und kann mich nicht aufreiben. Ich will die Kampagne hier mitmachen, als Volontair, da kann sich meine Seele ausrecken,

Digitized by Google

und thun ſie mir den Dienſt, und ſchießen mich nieder, gut dann! Ihr nehmet meine Baarſchaft, und zieht. ꝛc.

*

Aufzug III.

Dritter Auftritt.

See-Kapitain Boyet. Wirth. Vorige. Der Mohr.

Wirth. Was befehlen Sie, Sir?

Kapitain. Nichts! Nichts, als daß Sie weggehen ſollen.

La Feu. (ſitzt und ſchreibt in Eſtafe.)

Kapitain. (zu ſeinen Leuten.) Geht ihr alle beyſeit! Kleiner Junge bleib hier! Nu ſüßer Knabe!

Mohr. Rauher Kapitain, was willſt du?

Kapitain. Willſt du dich noch für mich todtſchießen laſſen?

Mohr. Hier ſteh ich ſchon, guter Kapitain. Du haſt mir aber weh gethan! Bey den Göttern! Du biſt manchmal ſo toll wie der Tyger, du Seekrebs! — Sieh, auf meinem Rücken liegen Beulen wie meine Fauſt, harter Kapitain!

Kapitain. Weil ich dich lieb hab, Affe!

Mohr. (ſeine Stirne küſſend.) Schinde mich! zieh mir die Haut übern Kopf, wilder Kapitain! bin dein Junge, bin dein Affe, dein Soley, dein Hund. (ſich um ihn ſchlingend.) Haſt meinem Vater das Leben und Freyheit gegeben. — (Kapitain kneipt ihn.) O weh, was kneipſt du mich!

Kapitain. Hab dich lieb. Willſt du Cadet ſeyn, Junge?

Mohr. O Kapitain! mir einen Degen, und ſtell dich hinter mich, wenn dein Feind kommt! Guter Kapitain! Tygerthier! toller Kapitain! mein Blut im Leib hat dich lieb, und klopft unter der Haut.

Kapitain. Zuckerrohr von einem Mohrjungen! Willſt du Schläge haben?

Mohr. Willſt du geſchmeichelt haben? Soll ich deine Wangen ſtreicheln?

Kapitain. Haſt du die Schiffe geſehen, die vorbey ſegelten?

Mohr. Ja Kapitain. Warum wagteſt du dich?

Kapitain. Nicht zu ſtreichen vor Ihnen. Ihnen unter die Naſe zu lachen und das letzte wegzukapern.

Mohr. Ach kriegteſt doch einen Kanonenſchuß, und der Matroſe und Soldat todt.

Kapitain. Füll meine Pfeife! Wer wird darüber reden? Todt Junge, todt, das iſt all nichts. Fürchtſt du dich fürm Tod?

Mohr. Wenn du lebſt — ja. Ich wollte gern bey dir ſeyn,

Kapitain. Jetzt wollen wir's einmal hier verſuchen. Der Tod fürcht't ſich vor mir. Zehen Jahre gefahren und keine Wunde, außer von dem Schurken von Schottländer.

Mohr. Wenn die Mütter und Väter alle kämen, die du kinderlos gemacht haſt. —

Kapitain. Sanfter Junge! Du taugſt für die See nicht. Halt meine Pfeife! Stell mir einen Stuhl unter die Füſſe! (ſieht ſich um.) He wer iſt denn da? Junge, ſcher mir doch die Leute ein wenig. Du biſt ſo müßig. Ich bitt dich Knabe, zopf den Schläfer dort an der Naſe, ich kann niemand ſchlafen

Digitized by Google

ſehn, bis ich ruhig bin. Und der Schreiber dort, der ſo um ſich fährt — plag ihn! (Der Mohr zupft Blaſius an der Naſe. Hält dem La Feu von hinten die Feder, als er eben ſchreiben will.)

La Feu. Lieblich ſtrahlt dein Auge! — he! he!

Blaſius. Hm! Flegels alle!

Kapitain. Meine Herren, ich wollte Bekanntſchaft mit Ihnen machen. Sind Sie von der Armee?

Blaſius. Nichts bin ich. (ſchläft ein.)

Kapitain. Das iſt viel. Und Sie?

La Feu. Alles, alles.

Kapitain. Das iſt wenig, Kommen Sie, Herr Alles! wir wollen uns ein wenig balgen, daß meine Gelenke in Ordnung kommen. (packt ihn an.)

La Feu. O weh, du Centaur! das iſt nichts für die Phantaſie — (ſetzt ſich nieder.) Lieblich ſtrahlt dein Auge! Die dumme Reimen! Auge, lauge, brauche, ſauge. Aus denen Lieb' ich ſauge. Ja ſo —

Kapitain. Junge, laß mir keinen Menſchen ruhig! und fürchte dich nicht. Je toller du's machſt, je beſſer. Zopf mir den Schläfer, Knabe! (der Knabe thuts.)

Blaſius. Flegel! Eſel! Wild! (ſchlägt um ſich.) Wild! wenn du nicht ruhig —

Mohr. Einen Schlag! einen Schlag!

Kapitain. Wild? mein Herr! Wo iſt er? geſchwind!

Blaſius. Was weiß ich?

Kapitain. So viel kann ich Ihnen ſagen, entweder Sie ſagen mir wo Wild iſt, oder Sie machen einen Gang mit mir.

Blaſius. Laſſen Sie mich ruhen, und denn will ich ſehen ob mirs beliebt.

Kapitain. Beliebt? mein Herr!

Blaſius. Ja, beliebt! Sie werden doch hören.

Kapitain. Das gefällt mir. Ich will zum General ohnedies erſt. Hab ein hübſches Schiff mitgebracht. Ich verlaß mich auf Ihr Wort. Gut, daß ich dich find', Sir Wild. Komm Knabe!

Mohr. Ich folge ſchon.

Blaſius. Der Hund! Wie führt den der Satan her? Es iſt der Schiffskapitain oder der Teufel. Muß doch den Wild aufſuchen. Gönnt mir den Schlaf niemand!

La Feu. Laß dir doch vorleſen!

Blaſius. Laß mich!

La Feu. Das will ich am Fenſter ſingen. Du haſt ja Myladys die Promenade verſprochen.

Blaſius. Ich komm vielleicht.

Vierter Auftritt.

Wild. Vorige.

Blaſius. (begegnet Wild und dem Kapitain an der Thür.) Hätt ich doch bald einen Gang vergebens gethan. (ſetzt ſich ſtill hin.)

La Feu. (Lieſt ſeine Verſe denn ab, Mohr ſpielt mit Kindereyen.)

Kapitain. Brav daß ich Sie find'.

Wild. Gut! ſehr gut!

Digitized by Google

Kapitain. Sie wiſſen doch, daß ich Sie nicht leiden kann?

Wild. Darnach hab ich noch nicht gefragt.

Kapitain. So will ich's Ihnen zeigen. He Schottländer! mich ſoll der Donner erſchlagen, Du darfſt Gottes Luft nicht mit mir einziehen. Ich hab vom erſten Blick einen ſolchen Haß auf Dich geworfen, daß meine Fauſt nach Degen und Piſtol greift, wenn ich Dich von weitem erblick. Geſchwind Knabe, mein Gewehr!

Wild. Du weißt Kapitain, daß Du grob und beleidigend biſt, und daß ich Dir dann nichts ſchuldig bleib. Du zwangſt mich, Dir in Holland eine Kugel zu geben, und bey meiner Seel! es ſchmerzte mich, da ich Dich ſinken ſah, ſo um nichts und wieder nichts.

Kapitain. Deine Kugel ſtak tief, aber eine Kugel die im Fleiſch ſitzt, iſt keine Kugel, und zündet nur die Lebens-Geiſter an. Glaub mir, wann Du niederfällſt, pfeif ich Dir ein Sterblied, das meine Matroſen pfeifen, wenn der Sturm am toll'ſten wüthet.

Wild. Dank Kapitain! wie Du willſt.

Kapitain. Weil ich will, und muß. Weil Du für mich ein ſo krötenmäßiges, fatales Anſehen haſt. Weil, wenn ich Dich ſeh, meine Nerven zucken, als wenn mir einer den widrigſten Laut in die Ohren brüllte.

Wild. Ich kann Dir ſagen, daß ich Dich leiden kann. Demohngeachtet — wenn mir's kein Ernſt iſt, um des Spaßes halben. Ich hätt heute nicht nöthig mein Leben wegzuwerfen, doch weil Du brav biſt, und wir nun einmal nicht an einem Ort zuſammen leben können, und ich jetzt hier leben muß —

Kapitain. Das iſt hübſch! Weißt Du was? Schottländer! ich muß jetzt zum General, wir wollens bis Morgen verſparen.

Wild. Auch gut! So geh ich erſt in die Bataille.

Kapitain. Und ich mit. Aber der Teufel ſoll Dich holen, wenn Du Dich todtſchießen läſſeſt. Das merk Dir! (ab.)

*

Ebendaſelbſt: Shakeſpeare war dieſen jungen tumultuariſchen Geiſtern ꝛc. Vgl. den oben citirten Aufſatz von Stahr. — Die wichtigſte Schrift in dieſer Hinſicht, gleichſam das Manifeſt der jungen Schule, war Gerſtenberg's „Verſuch über Shakeſpeare's Werke und Genie" in den von ihm herausgegebenen „Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur," (mit Beiträgen von Klopſtock, Sturz, Schönborn, Reſewitz ꝛc.) 1766 fgg.: Sammlung II, Brf. 14—18. — Auch die Schilderung von dem Eindruck, welchen die eben erſchienene Ueberſetzung des Shakeſpeare von Wieland auf die damalige Jugend machte, in Goethe's Dichtung und Wahrheit, Bd. III iſt hier zu vergleichen.

Zu pag. 223: Es giebt von Goethe ſelbſt ꝛc. Jetzt in den Sämmtl. W. XLIV, 1 fgg. — Es wird nicht unpaſſend ſein, hier eine verwandte Aeußerung Klinger's beizufügen, aus der Vorrede zum erſten Theil des „Theaters," Riga 1786: eine Aeußerung, merkwürdig ſowohl durch die tiefe Selbſtkenntniß, welche ſie verräth, als beſonders auch dadurch, daß ſie mit großer Sicherheit den Punkt trifft, auf welchen in der That Alles ankommt, in dem wir es indeſſen auch heute noch nicht weiter gebracht haben, als zu Forderungen, Ver-

Digitized by Google

ſicherungen, Klagen — den nationalen. Die Stelle ſelbſt lautet: „Die Klagen ſind unendlich, die man über die wilden Producte führt, die zu Zeiten in der deutſchen Welt, und beſonders fürs Theater erſcheinen. Ich weiß nicht, in wie weit es bey dieſen Herrn charakteriſtiſch iſt, wie wahr und tief es in ihnen liegt, und darauf käme es doch bey der Beurtheilung hauptſächlich an. So viel iſt indeſſen gewiß, daß wir Deutſche durch dieſe Verzerrung gehen müſſen, bis wir ſagen mögen, ſo und nicht anders behagts dem deutſchen Sinn. Nichts reift ohne Gährung. Gewiß ſind die kalten, beſchränkten Regeln des franzöſiſchen Theaters mit ſeiner Declamation, dem thätigern, rauhern und ſtärkern Geiſt der Deutſchen nicht genug; aber eben ſo gewiß iſt er nicht muthwillig, launig und beſonder genug, um's allgemein mit dem engliſchen Humor und ſeinen Sprüngen zu halten. Alſo wäre das wilde Thun bisher doch nichts anders, als eine Form zu ſuchen, die uns behage! Machten wir eine Nation aus, ſo hätten wir dieſelbe gewiß vorgefunden, denn es läßt ſich wol mit Gewißheit ſagen, daß in dieſem Fall, die Wiſſenſchaften bey uns, mit unſern Nachbarn gleich fort gegangen wären. Warum ſoll unſer Theater auf franzöſiſche Form gemodelt ſeyn, da wir Deutſche ſind, und der Galanteriekram, wovon Racinens Helden ſtrotzen, unſerm Character ſo fremde iſt? Warum auf engliſche, da wir ſo fern von der ſprudelnden Laune dieſer Inſulaner ſind? Ein Charakter voll Grabheit, Biederkeit, Muth, Beharrlichkeit, Starrſinn, greift ins Herz des deutſchen Volks, da es nicht weiß, wohin es die galanten Griechen und Römer der Franzoſen, und die übertriebenen Carricaturen des neuern engliſchen Theaters ſetzen ſoll. Genug, die einfachſte Form iſt gewiß die beſte" ꝛc.

Zu pag. 323: Zwar waren ſchon lange vor Goethe einzelne Verſuche gemacht worden. Namentlich der in der vorigen Vorleſung erwähnte J. E. Schlegel'ſche Hermann (ſ. o. p. 298), deſſen nationales Element Mendelsſohn in den Lit. Br. (v. 1765, Bd. XXI, p. 113) nachdrücklich hervorgehoben hatte: „Hermann iſt unſeren Sitten weit angemeſſener (als die Trojanerinnen deſſelben Verfaſſers). Ein deutſches Original, ein Vorwurf, der in der Geſchichte Deutſchlands ſo wichtig iſt, deutſche Helden, altdeutſche Geſinnungen und ein Sieg der deutſchen Liebe zur Freiheit über die grenzenloſe Ehrbegierde der Römer; können deutſche Zuſchauer hiebei gleichgültig ſein?" ꝛc. Ein Trauerſpiel Arminius von dem berühmten Juſtus Möſer (1749) war bereits 1751 zu Wien aufgeführt worden: Deutſche Schaubühne zu Wien, Bd. II. Vgl. Chr. H. Schmid (den Gießner, Verf. der oft citirten Chronologie): „über die verſchiedenen deutſchen Gedichte, die ſich auf die Geſchichte von Hermann oder Arminius gründen," im Journal von und für Deutſchland. Jahrg. 1792, Heft IX, p. 765 fgg. — Daß es indeß mit der bloßen Deutſchheit nicht abgethan, erkannte Goethe ſehr richtig: ſ. u.

Ebendaſelbſt: Klopſtock. Klopſtock hat im Ganzen ſechs dramatiſche Stücke geſchrieben, drei geiſtliche und drei vaterländiſche: der Tod Adams (in drei Akten, 1757, in Proſa, welche Gleim nach ſeiner Art verſificirte: Berl. 1766), Salomo, ein Trauerſpiel (in Jamben, 1764), David, Trauerſpiel (1772). Die drei patriotiſchen Stücke oder wie Klopſtock ſelbſt ſie nannte: Bardiete für die Schaubühne, bilden zuſammen eine Trilogie, deren Gegenſtand Hermann der Cheruſker iſt: Hermanns Schlacht (1769; dieſe wurde auch ſpeciell für die

Digitized by Google

Bühne bearbeitet von Joh. Gottfr. Dyk: Leipz. 1784), Hermann und die Fürsten (1784) und Hermann's Tod (1787). Daß von allen sechs Stücken keines jemals die Bretter beschritten hat, braucht wohl nicht erst erwähnt zu werden. Vgl. Gervin. IV, 157 fg.

Ebendaselbst: Goethe selbst hatte. Dichtg. und Wahrh. IV: S. W. XLVIII, 271.

Zu pag. 325: das theatralische Seitenstück zu Lessing durch Eckhof gebildet. Vgl. Rötscher im Leben Seidelmann's, p. 181. — Leider ist dieser „Vater der deutschen Schauspielkunst" ohne das biographische Denkmal geblieben, das seines großen Ruhms, größeren Verdienstes würdig wäre. Ihm dasselbe nachträglich zu errichten, ist jetzt, wo der Zauber seines Spieles längst entschwunden, ja wo es unter allen Lebenden wohl keinen Einzigen mehr giebt, der noch aus eigener Anschauung sich einer Eckhof'schen Darstellung entsinnen könnte, nicht mehr möglich. Man kann einen Schauspieler schildern nach fremden Berichten, man kann erzählen: so soll er gewesen sein, so auf die Einsichtigsten, die Besten seiner Zeit hat er gewirkt: dagegen sein Wesen wirklich darstellen, ihn der Nachwelt lebendig vor's Auge führen, sagen: so war er! und das Alles ohne ihn jemals mit Augen gesehn, den Klang seiner Stimme gehört zu haben — wer möchte das Wagstück unternehmen?! So auch, um Eckhofs verwaiste Urne zu schmücken, bleibt nichts mehr übrig, als aus den Notizen, den Urtheilen, den Schilderungen, die sich hier und dort über ihn zerstreut finden, ein Mosaik zusammenzusetzen, das von der lebendigen Größe des berühmten Künstlers allerdings nur einen sehr schattenhaften Abriß geben kann. Auch diese Arbeit, (eine verdienstliche ohne Zweifel, sogar eine sehr nöthige, damit nicht am Ende auch noch dieses Material verloren geht oder doch in Vergessenheit geräth) bleibt noch zu thun; wenigstens dürften die beiden jüngsten Versuche, welche uns bekannt geworden (in Henning's Ehrentempel, im 5. oder 6. Band, und ganz neuerlich in der Weber'schen Illustrirten Theaterzeitung, Jahrg. 1846) sie noch nicht überflüssig gemacht haben. Das vorzüglichste Material bietet auch hier wieder das Leben Schröder's von Meyer, im ersten Bd. sowie das „Verzeichniß der von Eckhof seit dem 2. Mai 1764 bis zum 20. August 1769 gespielten Rollen," mit kurzen Beurtheilungen von Schröder*): ebendas. II, 2, 13—21. Ferner zwei Aufsätze in Iffland's Almanach für Theater und Theaterfreunde ꝛc. Jahrg. 1807, p. 1—49, der erste von Iffland selbst

*) Von denen indessen ein etwaiger künftiger Biograph Eckhof's (in dem oben erörterten, eingeschränkten Sinne) nur sehr vorsichtigen, sehr kritischen Gebrauch zu machen haben wird. Ich will damit nicht gesagt haben, als ob die Eifersucht, welche Schröder (zu Zeiten wenigstens: s. a. a. O. p. 189) gegen Eckhof empfunden, und die wohl allerdings Niemand weniger geschont haben mag als Eckhof selbst, sein Urtheil wissentlich getrübt hätte. Aber wenn z. B. Eckhof's Patelin von Lessing (Hamb. Dramat. St. 14: S. W. VII, p. 65) „ganz vortrefflich" genannt, von Iffland seinen vorzüglichsten Rollen beigezählt (Theateralm. s. 1807, p. 7), von Nicolai seinem Odoardo, seinem Kodrus — anerkannten Meisterrollen Eckhof's — gleichgestellt wird (Reise IV, 580): und wenn nun bei Allem diesem Schröder über eben diesen Patelin urtheilt, Eckhof habe darin „mit dem zotenvollsten Hanswurst gewetteifert" —: so ist dies, glaube ich, allerdings hinreichend, vorsichtig zu machen in der Würdigung nicht nur dieser Schröder'schen, sondern überhaupt aller Urtheile über Schauspieler, von denen man der eigenen Anschauung entbehrt.

Digitized by Google

(womit einige gelegentliche Bemerkungen in Iffland's Selbstbiographie zu vergleichen: Meine theatralische Laufbahn, Leipz. 1798, sowie auch seine Theorie der Schauspielkunst, Berlin 1815), der andere von Nicolai: vgl. dessen Reise, Bd. IV, p. 578 fgg. Nimmt man hiezu die vereinzelten Urtheile und Andeutungen Lessings in der Dramaturgie, sowie die Theatergeschichten von Löwen und Schütz, (besonders letztere p. 248 fgg.), Brandes in seinem Leben II, 268 und sonst, endlich Eckhof's eigene Bemerkungen über Kunst und Künstler im (Reichardt'schen) Theaterkalender für 1779, so dürfte man das Hauptsächlichste, woraus sich heutzutage ein Bild von Eckhof noch gewinnen läßt, beisammen haben. Für diesen Ort natürlich muß eine gedrängte Uebersicht der äußeren Lebensumstände genügen. — Konrad Eckhof wurde den 12. August 1720 zu Hamburg geboren, der Sohn eines hamburgischen Stadtsoldaten. Nachdem er einige Jahre als Schreiber gearbeitet, betrat er die Bühne zuerst unter Schönemann, am 12. Januar 1740, an demselben Tage, in demselben Stück, auf demselben Schauplatz, wo auch die Mutter des großen Schröder, die nachherige Frau Ackermann (s. o. p. 304), zum ersten Mal die Bretter betrat. Siebzehn Jahre blieb er der Schönemann'schen Truppe treu, alle ihre Wanderungen, ihre Entbehrungen und Drangsale theilend; dann (1757), nach einem kurzen Versuch eigener Principalschaft (Chronol. p. 185), trat er zur Koch'schen Gesellschaft. 1764 ging er zu Ackermann nach Hamburg; hier war es, wo Schröder neben ihm spielte. 1769 finden wir ihn bei der neuen Unternehmung, welche Seyler in Hannover eröffnete. 1774 wurde er nach Weimar berufen, um hier die Leitung des neu zu begründenden Hoftheaters zu übernehmen. Allein der bekannte unglückliche Schloßbrand machte diesen und anderen künstlerischen Entwürfen ein jähes Ende. Mit der übrigen Gesellschaft trat Eckhof nun, in gleicher Eigenschaft, in die Dienste des Herzogs von Gotha über. Doch schon am 16. Juni 1778 starb er; seine letzte Rolle (am 6. April 1778) war der Geist im Hamlet gewesen: vgl. Iffland a. a. O. 28. Seine Frau, eine Tochter des ehemaligen Principals Spiegelberg, welche er 1746 geheirathet hatte, soll sich in früheren Jahren in Kammermädchen und ähnlichen Rollen ausgezeichnet haben (vgl. Chronol. p. 124); sie starb in Blödsinn — arm, elend, vergessen, die Wittwe Eckhof's!! zu Gotha 1790. — Von Gestalt war Eckhof klein und unansehnlich; seine hohen Schultern, die dicken Knöchel sollen auf den ersten Anblick einen ungünstigen Eindruck gemacht haben. Sein blaues Auge war nicht groß, doch um so glänzender. Seine ganze Haltung auf der Bühne nennt Iffland unübertrefflich. Vgl. sein Portrait vor dem Reichardt'schen Theat. Kal. f. 1775, in Lavater's Physiognomik Bd. III, auch (nach einem Graff'schen Gemälde) in dem oben citirten Ehrentempel. Ueber Alles entzückend soll sein Organ gewesen sein: ein Organ, „das an donnernder Macht, Zartheit und Wohllaut seines Gleichen auf der deutschen Bühne noch nicht gefunden hat" (Iffld. a. a. O. 11) und das er mit tiefstem Kunstverständniß zu gebrauchen wußte. — Als Schauspieler soll er von jeder Art falschen Künstlerstolzes frei gewesen sein; man rühmt ihm nach, daß er noch in den sechziger Jahren, in der Sonnenhöhe seines Ruhms wie seiner Kunst, oft die untergeordnetsten Rollen, Bediente u. dgl. übernommen. Als Principal dagegen soll er mitunter ein wenig pedantisch gewesen sein: (Iffld. a. a. O. p. 19, Schröd. Leb. I, 301 fgg.) eine Schwäche übrigens, die durch seinen immer regen Eifer, seine Treue, seinen künstlerischen wie sittlichen Ernst

Digitized by Google

reichlich aufgewogen ward. Als seine Triumphe im tragischen Fach bezeichnet Iffland den d'Orbesson, den Hausvater von Diderot, Gresset's Schwermüthigen, den Vater im Galeerensclaven, Orosman, Kodrus, den alten Barnevell (im Kaufmann von London), Richard den Dritten (d. h. den Weiße'schen: s. o. p. 309), Odoardo; auch den Tellheim in der Minna von Barnhelm, sowie den Mellefont in der Sara Sampson soll er, selbst noch in späten Jahren, vorzüglich gegeben haben. Von seinen komischen Rollen werden Marivaux' Bauer mit der Erbschaft, Patelin (doch siehe oben die Note unterm Text), der taube Apotheker, Agapito in Goldoni's verstelltem Kranken ꝛc. vorzugsweise gerühmt. Auch als Schriftsteller ist Eckhof thätig gewesen, namentlich als Uebersetzer einiger Lustspiele: Chronol. p. 362. Einige Gedichte und andere derartige Reliquien von ihm s. in Reichardt's Theat. Kal., Jahrg. 1775 p. 6, 1776 p. 31, 1779 p. 8. — Ich schließe mit nachstehenden Worten Nicolai's, aus der Reise IV, 578—581, die auf geschickte Art Eckhof's hauptsächlichste Verdienste sowie seinen Einfluß auf die deutsche Bühne kürzlich zusammenfassen: „Eckhof war der erste, welcher anfieng die dramatischen Werke aller Nationen jede nach ihren Sitten zu studiren, und jede auf eine andre Art zu behandeln. Er war der erste, welcher anfieng, die Anlage eines Stücks nach verschiedenen Seiten zu betrachten, und die Absicht jeder Situation zu erforschen. . . . Nun verschmähte er allen theatralischen Flitterstaat der Deklamation die auf Stelzen gieng, und suchte die wahren Töne der Natur. Er führte ins Trauerspiel den simplen Ton ein, welcher der Würde und der Zärtlichkeit gleich fähig ist, und wuste ihn von der simpelsten Sentenz bis zum feurigsten oder wüthendsten Ausdrucke abzustufen. Er führte zuerst in die Lustspiele den natürlichen ungezwungenen Konversationston ein, so wie er im gemeinen Leben unter Leuten von Erziehung herrscht. Er führte zuerst den wahren Ton der Natur ein, der dem vorgestellten Charakter und der Situation vom niedrigsten Possenspiele bis zum feinsten Charakter des höheren Lustspiels, bis zum erhabensten und zum rührendesten Trauerspiel immer angemessen, ungezwungen und natürlich bleibt. . . . Dieser große Mann schuf das ganze hamburgische Theater um, und zog eine ziemliche Anzahl vortrefflicher Schauspieler. Dies gab der hamburgischen Bühne den großen Vorzug vor allen Schaubühnen Deutschlands; so daß man mit Recht sagen kann, daß diejenigen jetzt lebenden Schauspieler und Schauspielerinnen, von denen man sich zum Wachsthume der Kunst mit Rechte etwas versprechen darf, alle (nur sehr wenige ausgenommen) sich in Hamburg selbst, oder doch nach hamburgischen Schauspielern sich gebildet haben."

Zu pag. 326: Schröder. Was Eckhof seine Zeitgenossen schuldig geblieben, eine umfassende kunstverständige Darstellung seines Lebens und Wirkens, das ist Schrödern in reichem Maße und auf die glücklichste Weise erwiesen worden. Des Meyer'schen Buches haben wir fast auf jeder Seite dieser Anmerkungen gedacht; außerdem haben Tieck (im Phantasus III, Abth. 2, auch in vielen Stellen der dramaturg. Blätter), Böttiger (in der Minerva f. 1807), Schink (in den Zeitgenossen III, Heft 1, p. 35—82) sich in einer solchen Vollständigkeit über ihn ausgesprochen, daß wir doppelten und dreifachen Grund haben, uns hier lediglich auf eine flüchtige Skizze der äußeren Lebensumstände zu beschränken. — Friedr. Ludw. Schröder wurde 1744 zu Schwerin ge-

Digitized by Google

boren Sein erstes Debut auf den Brettern hatte er als zweijähriges Kind, in Petersburg, in einem Festspiel vor der Kaiserin Elisabeth. Sodann längere Jahre von seinen Aeltern (dem Ackermann'schen Ehepaare) getrennt, hatte er eine wüste, armselige Kindheit zu verleben. Endlich 1759 mit seinen Aeltern wieder vereint, betrat er aufs Neue die Bühne, theils in niedrig komischen Rollen, theils und vornämlich als Tänzer, in welcher Eigenschaft, sowie durch Erfindung neuer glänzender Ballete, er excellirte. Inzwischen lebte er mit seinem Stiefvater Ackermann in stetem Unfrieden, was wiederum eine Reihe wüster, abenteuerlicher Jahre, bei verschiedenen Truppen, zur Folge hatte. Als Ackermann sich (Ende der sechziger Jahre) vom Theater zurückzog, übernahm Schröder, in Gemeinschaft seiner Mutter, die Leitung der Truppe. 1779 gastirte er in Berlin und machte dann eine Kunstreise durch Deutschland, auf welcher er, besonders durch seine Darstellung Shakespear'scher Rollen, überall den ausserordentlichsten Beifall erwarb. Zuletzt nahm er ein Engagement in Wien an (1781): jedoch nur auf kurze Zeit. Schon 1785 war er wieder in Hamburg, wo er nun eine eigene Unternehmung begründete: die vortrefflichste ohne Zweifel, welche die deutsche Bühne damals besaß. 1798, verstimmt durch allerhand Zerwürfnisse mit dem Publikum sowohl wie mit den Mitgliedern seiner eigenen Gesellschaft, legte er die Direction nieder und zog sich auf sein Gut Nellingen bei Hamburg zurück. Finanzielle Rücksichten veranlaßten ihn 1811, das Theater wieder zu übernehmen. Allein schon im folgenden Jahre zog er sich aufs Neue zurück. Er starb am 3. September 1816. — Auch seine Frau Anna geb. Hart, mit der er sich 1773 verehelichte, wird als eine tüchtige Darstellerin geschildert: s. Meyer I, 254 fgg. Schütz, Hamb. Theatergesch. 439 fgg; ihr Rollenverzeichniß von 1773 —1798, steht bei Meyer II, 2, 151 fgg. — Schröder's Gestalt war groß, von angenehmem Verhältniß, Brust, Hände, Füße, wie das Profil des Kopfes von großer Anmuth und Feinheit. Sein Haar war blond, die Farbe frisch. Als das ähnlichste Portrait wird der Kupferstich von Feder, nach einer Zeichnung von Bendixen, bezeichnet. Sein Organ war angenehm und rein, nur, wo er es leidenschaftlich erhob, durch Heiserkeit beeinträchtigt. — Ueber seine zahlreichen eigenen dramatischen Arbeiten s. unten.

Zu pag. 327: Namentlich die Bekanntschaft mit Shakespeare hatte den ungeheuersten Eindruck auf ihn gemacht. S. das Meyer'sche Leben I. p. 223 fgg. sowie in Kürze den früher citirten Aufsatz von Stahr im Lit. hist. Tschbch. f. 1843.

Zu pag. 329: mit einem dieser Stücke, dem Hofmeister. Das Stück selbst (jetzt im I. Bd. der Tieck'schen Gesammtausgabe) erschien zuerst 1776; es machte, namentlich in den jüngeren Kreisen, ungemeines Aufsehen und wurde, selbst von Kennern, für ein Goethe'sches Stück gehalten: vgl. die näheren Nachweise im Gött. Dichtbb. p. 299 fg. — Ueber die Aufführung in Hamburg (am 22. April 1778) berichtet Meyer I, 300 Folgendes: „Die nothwendigen Veränderungen des Hofmeisters waren Schrödern gelungen. Einen weichen und schwärmerischen Auftritt der Liebe hatte Professor Unzer" (Schröder's Schwager: s. o. p. 305) „hinzugedichtet. Madame Schröder war als Gustchen die Wahrheit selbst. . . . Und dieser Vater, Schröder! Diese schaffende Charakteristik,

Digitized by Google

diese Abwechslung, diese ächt tragische und ächt komische Natur, diese Töne, die das Herz durchbohrten! Es ist nicht möglich, Vollkommneres zu leisten. . . . Der hat Schrödern nicht ganz gesehen, der nicht den Major im Hofmeister von ihm gesehen hat." Den Hofmeister selbst gab Christ: ebendas. 299; vgl. unten. — Ueber die Aufführung in Berlin, wo Schröder im Hofmeister gastirte, und ihren (gleichfalls ungünstigen) Erfolg s. Meyer a. a. O. 312 und Plümicke, p. 297.

Ebendaselbst: ging der Götz..zum ersten Male..über die Bühne. Schröder's Leben I, 271: „Die laute Stimme einiger deutsch gesinnten Leser begehrte die Aufführung des Götz von Berlichingen. Den erklärten sie für das Meisterstück dramatischer Kunst, wogegen Emilia Galotti Pfuscherarbeit sey. Schröder machte kleine Abänderungen, wodurch die Verwandlungen des Schauplatzes sich minder drängten. Er ließ die Angabe der Auftritte drucken, damit Unbelesene wußten wohin sie blickten. Er besetzte die Rollen so vortheilhaft als möglich, und einige derselben sind schwerlich irgendwo meisterhafter ausgeführt. Reineckens Götz, Brockmanns Weißlingen, Dorotheens Marie, die Elisabeth der Madam Reinecke, mußten dem Dichter und seinen Freunden genügen. Charlottens Adelheid war, nach Schröders eigenem Urtheil, das Vollkommenste was dieses glückliche Naturkind geleistet, was er je auf irgend einer Bühne gesehn. Selbst von den Nebenrollen ward manche vorzüglich gut gegeben, und keine verfehlt. Schröder übernahm den Bruder Martin, den Lerse, und den Aeltesten des heimlichen Gerichts, damit ihnen nicht ein würdiger Vertreter gebreche. Die Verschiedenheit der Rollen und ihres Anzugs, die unübertreffliche Mannigfaltigkeit seiner Darstellung, verhinderten durchaus daß er in der einen an die andre erinnerte. Mit dem Klosterbruder war er selbst am besten zufrieden; doch ging der zu schnell und zu bescheiden vorüber, um von der Menge sehr bemerkt zu werden" ꝛc. Auch bei Schütz p. 416 fgg. wird dieser Darstellung des Götz als „einer der merkwürdigsten theatralischen Erscheinungen" ausführlich gedacht. Ueber den Erfolg jedoch sind die beiden Berichterstatter abweichender Meinung. Während Schütz von „großem und gerechtem Beifall" spricht (p. 418), läßt Meyer a. a. O. verstehen, daß der Beifall nur ein theilweiser, nichts weniger als enthusiastischer gewesen. Nachhaltig war er auf keinen Fall: wie das Stück sich ja auch nirgend für die Dauer auf dem Repertoire erhalten hat, noch, beim Mangel eines eigentlichen dramatischen Mittelpunktes, erhalten konnte oder in Zukunft erhalten wird. Daß jene Aufführung aber demungeachtet für die hamburger sowohl wie für die gesammte deutsche Bühne von äußerster Wichtigkeit gewesen, darin stimmen beide Erzähler überein. Wir wollen Schütz' Worte (p. 418 fg.) hieherſetzen: „Die Folge, welche dieser in seiner Art so einzige und treffliche Göz in ganz Deutschland hatte, zeigte sich bald auch in Hamburg. Der theatralische Geschmack der Hamburger nahm eine neue Richtung. Die bald danach eingeführten Shakespearschen Stücke gaben dieser Richtung neue Schwungkraft. Ein Göz und Hamlet, Göthe und Shakespear veranlaßten unverschuldet ein Heer unberufener Nachahmer, die jenen Mustern nachschritten oder nach — hinkten. Die deutsche Litteratur und vaterländische Bühne ward mit vaterländischen, von Deutschheit und Mannkraft und Heldennatur oder Unnatur strozenden, unregelmäßigen Stücken überschwemmt. Turniere, Kampfgewirre, Mord- und Blutzenen jagten einander. Das regelmäßige beßre Trauer- und Lustspiel ward

Digitized by Google

oder schien eine Zeitlang durch Lärm- und Spektakelstücke auch von der deutschhamburgischen Bühne verdrängt." Vgl. auch die Aeußerung von Eckhof in Iffland's Theat. Kal. v. 1807, p. 21 fgg.

Zu pag. 331: worauf bereits Schröders Biograph aufmerksam gemacht hat. I, 290: „Schröder hat keinen Dichter höher geschätzt und tiefer studirt (als Shakespeare). Selbst seine Fehler, wenn er deren hat, die nicht vielmehr Fehler seiner Zeit und ihrer Bedingnisse genannt zu werden verdienen, waren ihm nicht anstößig. Erlaubte er sich dennoch nicht, ihn unverändert auf die Deutsche Bühne zu bringen, nahm er Abkürzungen mit ihm vor, so zog der vorsichtige Schauspielvorsteher sicherlich mehr den Geschmack seiner Zuschauer und seiner Zeit, als den seinigen zu Rathe. Sogar im Vaterlande des Dichters hat man sich zu ähnlichen Aufopferungen genöthigt gesehn. Schröder gab ihm dagegen, fast bei jeder Vorstellung, mehr von seinen Schätzen zurück. Seine gedruckten Bearbeitungen sind weder was sie bei den ersten Vorstellungen waren, noch bei den letzten wurden. Begehrt jetzt ein Publikum mehr, verträgt es mehr, so würde Schröder, wenn es von ihm abhinge, nicht anstehn es zu befriedigen. Bei dem Allen verdient was er gegeben von seinen Nachfolgern wohl zu Rathe gezogen zu werden. Die Erfahrung des Verständigen ist nie untrüglich, aber nur der Unverständige kann verschmähen auf sie zu achten." — Vgl. hiemit die verschiedenen dahin einschlagenden Aufsätze von Goethe (z. B. Shakespeare und kein Ende, vom Jahre 1813 ꝛc.) sowie, um gleich die Extreme bei einander zu haben, Tieck in den dramaturg. Bl. In Kürze auch Stahr a. a. O.

Zu pag. 332: die erste Aufführung eines Shakespeare'schen Stückes. Vgl. über diese erste Darstellung des Hamlet Meyer a. a. O. Schütz 451 fgg. Brockmann (von dem sogleich das Nähere) gab den Hamlet, Dem. Ackermann d. Ä. (die nachherige Unzer) Ophelia, Reinicke den König, seine Frau die Königin, Schröder den Geist. Das Stück ward in Hamburg allein in drei Monaten (bis zum 13. December) dreizehn Mal gegeben. Schon im November waren Laertes und die Todtengräberscene, die in der ersten Bearbeitung fehlten, aufgenommen worden; doch machte die letztere beim Hamburger Publikum kein Glück und mußte bald wieder entfernt werden: Schütz 453. — Im Uebrigen bedarf es für den Kenner der damaligen Epoche wohl kaum eines Winkes, daß dieser außerordentliche und allgemeine, sich mit zauberhafter Schnelle durch ganz Deutschland fortsetzende Beifall, welchen Hamlet fand, keineswegs bloß auf ästhetischen Gründen beruhte, daß es nicht bloß Verehrung des Dichters, des Kunstwerks war, was durch ganz Deutschland, in großen und kleinen Städten, auf Hoftheatern und wandernden Bühnen, überall Hamlet zum Lieblingsstück nicht etwa bloß der Gebildeten, der Kunstverständigen — nein, auch der Menge, auch des Publikums im Allgemeinen erhob: vielmehr dieser Beifall war eine unmittelbare, bewußtlose Folge jener tiefen innerlichen Verwandtschaft, welche zwischen dem Helden des Stücks, dem sentimentalen, grübelnden, in Skepsis verschmachtenden Prinzen von Dänemark, und der sentimentalen, grübelnden, weltschmerzlichen Stimmung der damaligen deutschen Welt bestand. Man schaute in Hamlet sich selber an: ein solcher Grübler, über der Reflexion die That versäumend, war auch das deutsche Volk; so, an der Sophistik des eigenen Gefühls, thatlos,

Digitized by Google

ruhlos, zehrte auch die deutsche Jugend sich ab. Es würde eine interessante, durch ihren Umfang, ihren Reichthum überraschende Uebersicht geben, wollte man (wozu hier freilich der Raum gebricht) einmal in leidlicher Vollständigkeit Alles zusammenstellen, aus Literatur, Theater, Sitten und Gebräuchen, worin diese ungeheure Wirkung des Hamlet sich kundgegeben. Von Goethe's Wilhelm Meister (in dem es wahrlich nicht bedeutungslos ist, daß gerade Hamlet den Mittelpunkt des Theaterromanes bildet) bis zu den — Tarokkarten mit Figuren aus Hamlet!! welche ums J. 1782 in Deutschland Mode waren (Reichardt's Theat. Kal. 1785, p. 118): welche Fülle, welche Abstufung der Erscheinungen! —

Ebendaselbst: Brockmann, der Darsteller des Weißlingen. Joh. Franz Hieron. (nach Anderen, z. B. der Chronol. p. 313, Franz Karl) Brockmann, geb. 1745 zu Grätz in Steiermark, betrat, nachdem er als Barbierlehrling, Bedienter ꝛc. allerhand Abenteuer bestanden hatte, die Bühne zuerst 1760 zu Laibach, bei einer unbedeutenden wandernden Truppe. Im Frühjahr 1771, als Schröder, nach dem Tode seines Stiefvaters, das hamburger Unternehmen neu organisirte, zeigte er sich zuerst dem hamburger Publikum, das seinen Darstellungen jedoch längere Zeit nur wenig Geschmack abgewinnen konnte, und auch dann nur in Lustspielrollen (Meyer I, 219, 227). Die erste tragische Rolle, mit welcher er, um die Theatersprache zu reden, durchschlug und seinen Ruf als „der erste Helden- Liebhaber und Charakterspieler Deutschlands" begründete, war der Esser in der Gunst der Fürsten (28. Juli 1773: a. a. O. 257). Seinen hauptsächlichsten Triumph aber errang er als Hamlet, sowohl in Hamburg: a. a. O. 291, als in Berlin, wo er Ende 1777 gastirte; den Hamlet mußte er elfmal wiederholen: Plüm. p. 291. Daß er hier zuerst herausgerufen wurde (das heißt nicht bloß als der erste Schauspieler, dem diese Ehre in Berlin, sondern der erste, dem sie in Deutschland überhaupt widerfuhr; der nächste war Schröder in Berlin: Plümicke 298; sein erster Hervorruf in Hamburg fand erst kurz vor seinem Abgange nach Wien statt, in der Rolle des Albrecht in Agnes Bernauer: Meyer I, 354), wie auch daß man ihm zu Ehren eine Medaille prägte, (mit den Umschriften: Brockmann actor utriusque scenae potens. Peragit tranquilla potestas quod violenta nequit) ist in der Vorlesung selbst erwähnt worden; das Nähere bei Plümicke, p. 294 fg.) Von Berlin ging er nach Wien, wo damals, unter dem reformirenden Einfluß Josephs II, einige ansehnliche Versuche gemacht wurden, die Bühne zu heben und ein bedeutendes Personal zu versammeln: s. u. p. 359. Auch Brockmann wurde engagirt, gefiel jedoch auch dem Wiener Publikum Anfangs nur in geringem Grade: Nicolai's Reise IV, 589 fg. Eine kurze Zeit (1789 — 1790) war er selbständiger Director der Bühne. Er starb zu Wien den 12. April 1812. — Meyer I, 260 fgg. giebt folgende vortreffliche Schilderung seiner Person und seines Spiels: „Von dieser Zeit an" (d. i. der oben erwähnten Darstellung des Esser) „ward Brockmann als der erste Helden-, Liebhaber- und Charakterspieler Deutschlands ausgerufen, und blieb im Besitz dieses Faches, bis ihn seine Jahre demselben entzogen. Unter den Rollen dieser Art sind die heftigen mehrentheils die glänzendsten. Und da die wenigsten Zuschauer sich Mühe geben wollen und können, den Eindruck welchen der Dichter hervorbringt, von dem zu sondern der dem Schauspieler gebührt, so entstand das allgemeine Vorurtheil, Brockmann sey

Digitized by Google

vorzüglich für die geeignet, welche man Würgengel zu nennen beliebt. Er besaß in der That was diese Täuschung befördern konnte. Er war ein schöner Mann, dem seine auffallende Aehnlichkeit mit Lessing bei Kunstrichtern das Wort redete. Sein Auge war ausdrucksvoll und feurig, seine Stimme blieb in ihren leisen und lauten Tönen wohlklingend, er besaß Stolz, Anstand und Lebhaftigkeit. Keine günstige Begleitung, kein Attribut der Heftigkeit gebrach ihm; aber die Heftigkeit selbst. Die innere Gluth, die Schröder in jeder Bewegung, in jedem Laut verrieth, ohne die Herrschaft über sie aufzuopfern; der Fleck den Zügel schießen ließ, ohne die Gleise zu verlieren, blieb Brockmann versagt. Er spielte den Heftigen, er erinnerte an ihn; er war es nicht. Sein Feuer blieb rednerisch. Was er jedoch an dem wahren Ausdrucke dieser Leidenschaft nicht erreichte, das traf und vergütete er, belohnend und reichlich, in allen sanfteren Zügen und Uebergängen der Menschlichkeit, des Mitleids und der Rührung, zu denen der Aufgebrachte von Zeit zu Zeit zurückkehren muß, wenn man sich nicht von ihm abwenden soll. Waren ihm vollends Sinnlichkeit, Spott und Laune beigemischt, durfte er sich zu Schmeicheleien oder Neckereien herablassen, so mußte er triumphiren. Er gefiel daher auch in Würgengeln mit Recht; nur nicht als solcher, sondern als der liebenswürdige Mann, den Jedermann gern hat. Was ihn außer der Bühne zu einem der angenehmsten Gesellschafter machte, konnte auf der Bühne nicht mißfallen. Das Liebkosen, welches die Herzen bestach; der Blick, der Alles ausdrückte was er wollte; das Gesicht, dem ohne Verzerrung gelang, zur Hälfte Spott, zur Hälfte Ergebenheit zu malen; der Stolz, der in seiner Herablassung Stolz blieb; die Wolke der Schwermuth, die der Freude Platz machte: sind nie glücklicher ausgedrückt, als durch ihn. Sein Prinz in der Emilie, sein Hauptmann Absalut in den Nebenbuhlern, sein flatterhafter Ehemann, die spöttische Laune seines Hamlet, und Alles was dahin einschlägt, können nicht übertroffen werden, und sind vielleicht nicht erreicht ꝛc." — In späteren Jahren spielte er Väterrollen, sowohl Heldenväter, als bürgerliche und komische, meistens mit großem Erfolg. Ein Urtheil Fichte's über ihn, von der Zeit seines letzten Gastspiels in Berlin, 1803, steht, in seiner abfälligen Herbigkeit, (er nennt ihn „einen Menschen unter aller Kritik, eine gewisse Bauerntreuherzigkeit und erträglich sonore Stimme macht sein ganzes Verdienst": s. den eben erschienenen Briefwechsel Schiller's und Fichte's von J. H. Fichte, Berl. 1847, p. 68) so durchaus vereinzelt, daß es schon um deßwillen angemerkt, wenn auch noch keineswegs geglaubt zu werden verdient. — Vgl. den Artikel in Ersch und Gruber's Encyclop. XIII, 67 fgg. Sein Bild (zusammen mit Brückner's, Borchers', Döbbelin's, Christ's, der Mécour ꝛc.) s. im Reichardt'schen Theat. Kal. f. 1779. —

Nicht unschicklich wird sich an Brockmann's Name ein Verzeichniß der bedeutendsten Hamletspieler aus den ersten Jahren (bis 1780), da dieses Stück zur Aufführung kam, anschließen; eine Rolle, von so ungemeiner und nicht bloß theatralischer, nicht bloß literarhistorischer Bedeutung, wie Hamlet für Deutschland gewesen, verdient wohl, daß wir noch einige Augenblicke dabei verweilen. — Der erste Hamlet also war Brockmann in Hamburg; dann folgte Schröder (s. sein Leben I, 307), Lamprecht (a. a. O. 308) ebendaselbst; Böck in Gotha, Reinecke in Dresden, Scholz (s. Meyer I, 259 fg.) in Prag, Lange in Wien (Nicolai's Reise IV, 594; vgl. Reichardt's Theat. Kal. 1790, p. 36:

Digitized by Google

„Man komme nach Wien zu jeder Jahreszeit, man trifft gewiß sechs bis acht Hamletspieler müßig am Markt“); Wäser in Breslau, Borchers in Mainz. S. Theat. Kal. f. 1780, p. 7. Sogar eine Dame, Frau Felicitas Abbt, als gute tragische Schauspielerin bekannt (sie war 1746 zu Biberach geboren, vermählte sich 1768 mit Karl Fr. Abt, geb. 1740 zu Stuttgart, st. zu Bremen 1783, einem renommirten Theaterprincipal jener Zeit, der auch als Schauspieler in Bösewichter- und komischen Rollen vorzüglich gewesen sein soll: Chronol. 219 und öfters; die Frau Abbt starb zu Göttingen 1782, ihr Portrait s. vor dem Theat. Kal. v. 1780), unternahm 1779 zu Gotha das tolle Wagestück, den Hamlet darzustellen: Th Kal. 1790, p. 160. Ja zu Stuttgart wurde er, Ende der siebziger Jahre, sogar von — Schikaneder!! gespielt: Theat. Kal. 1780, p. 6; vgl. Streicher, Schillers Flucht p. 30. Wie auch die elendesten umherziehenden Banden, ein Ilgener (s. o. p. 221; vgl. Reichardt's Theat. Kal. 1780, 7; 1783, 56 ꝛc.) und Consorten sich sofort des Hamlet bemächtigten und ihn nach ihrer Art ausbeuteten, davon geben die Theaterzettel Probe, welche im Theat. Kal. 1783, 60; 1785, 50, 73 ꝛc. mitgetheilt sind.

Schließlich mag hier noch ein, wie es scheint, völlig in Vergessenheit gerathenes Curiosum mitgetheilt werden: ein „erster deutscher Hamlet,“ von 1710 und früher, welcher, aus Eckhof's Nachlaß, im Theat. Kal. 1779, p. 47—60 abgedruckt ist. Allem Vermuthen nach ist es das Scenarium einer Haupt- und Staatsaction. „Der Titel lautet: Tragoedie. Der bestraffte Brudermord oder Prinz Hamlet auß Dänemark. Das Stück eröffnet sich mit einem Prologus, bestehend aus Nox, in einer gestirnten Maschine, Alecto, Thisiphone, Maegera.

Die Nacht von oben.

Ich bin die dunkle Nacht, die alles schlaffendt macht,
Ich bin des Morpheus Weib, der Laster Zeitvertreib,
Ich bin der Diebe Schutz, und der Verliebten Trutz,
Ich bin die dunkle Nacht, und hab' in meiner Macht,
Die Bosheit auszuüben, die Menschen zu betrüben,
Mein Mantel decket zu, der Huren Schandt und Ruh',
Eh Phöbus noch wird prangen, will ich ein Spiel anfangen;
Ihr Kinder meiner Brust, ihr Töchter meiner Lust,
Ihr Furien, auf, auf, hervor und laßt euch sehen,
Kommt, höret fleißig zu, was kurtzens soll geschehen.

Die Furien erscheinen, und fragen die „mit Mohnhäuptern gekrönte Königin der Stille“, was ihr Begehren sey. Sie erzehlt ihnen, daß der König dieses Reichs sich in seines Bruders Weib verliebt, und ihn, ihr zu gefallen, ermordet habe. Jetzt sey die Stunde wo er sein Beylager halte. Sie befiehlt den Furien, im Reich herumzufliegen, die Blutsfreunde ins Netz der Laster zu verwirren, Uneinigkeit auszustreuen, und, kurz, zu machen, daß die, welche in der Mordsee schwimmen, darinn ersaufen. Die Furien versprechen es ihr, sie ruft: „Fahrt auf!“ und nach einer Musick bricht nun das Trauerspiel selbst los.

Personen.

Geist des alten Königs von Dännemark: Erico, Bruder des Königs: Hamlet, Prinz des ermordeten Königs: Sigrie, die Königin, Hamlets

Mutter: Horatio, ein hoher Freund des Prinzen: Corambus, Königlicher Hofmarschall: Leonhardus, dessen Sohn: Ophelia, dessen Tochter: Phantasmo, Hofnarr: Francisco, Offizier der Wache: Jens, ein Bauer: Carl, der Prinzipal von den Komödianten: Korporal, von der Wache: Zwey redende Banditen: Zwey Schildwachen: Trabanten, Hofdiener, zwey Komödianten, alle stumm.

I. Akt.

1. Sc. Zwey Schildwachen, wovon eine die andre ablöst. Sie rufen sich an. „Wer da? — Gut Freund — Was für gut Freund — Schildwache.“ Der andre freut sich abgelöst zu werden, und klagt, daß er so viel Angst ausgestanden habe. Der Ablösende spottet ihn mit seiner Zaghaftigkeit aus. Ja, spricht jener, „wenn er dich einst bey der Karrause kriegen wird, du wirst das miserere domine wohl beten lernen.“ Er erzählt hierauf, es gehe ein Gespenst herum, daß ihn schon zweymal habe von der Bastey werfen wollen. Der Spötter zieht ihn nun noch mehr auf, daß er sich vor einem Geist gefürchtet habe; ein toder Hund beiße nicht; er müsse ein Sonntagskind seyn, weil er Gespenste sehe; u. s. w. Der andre Soldat geht ab. Es werden Gesundheiten innewendig geblasen. „Unser neuer König macht sich lustig“ sagt die neue Schildwache. Indem tritt 2. Sc. der Geist neben ihn, erschröckt ihn und geht ab. „Ach heiliger Antoni von Padua, fängt unser Kriegsmann an, stehe mir bey! Nun sehe ich erstlich was mein Kamerad gesagt; O Saint Velten! wenn nur erst die Hauptrunde vorbey wäre, ich lief als ein Schelm von der Post weg!“ Der Geist giebt ihm hierauf sehr geistermäßig, „von hinten zu“ eine Ohrfeige daß er „die Muskete“ fallen läßt, und geht seiner Wege. 3. Sc. Horatio mit der Runde; alles vollkommen, nach der neusten Taktik. „Steh Rund, Korporal raus, Bursche ins Gewehr!“ Francisco und die Wache kommen heraus, geben das Wort ab, und Horatio ermahnet die Schildwache, fein munter zu seyn, und Acht zu haben, weil Prinz Hamlet vielleicht selbsten „patrolliren“ möchte. Nun erzehlt die Schildwache ihre Geisternoth, und indem geht auch der Geist übers Theater. „Horatio; bey meinem Leben, es ist ein Geist, und sieht recht ähnlich dem verstorbenen Könige von Dännemark. Francis. Er gebehrdet sich kläglich, und läßt, als ob er was sagen wollte. Hierunter ist was verborgen.“ 4. Sc. Es kommt jemand: die Schildwache ruft wer da? worauf der Ankommende sie lange mit „Schweig!“ äffet. Endlich entdeckt sichs, es ist Prinz Hamlet: Horatio meldet ihm, daß auf diesem Rundel ein Geist, in Gestalt seines Vaters, den Schildwachen großen Schaden zufüge; Hamlet bezweifelts, „denn die Seelen der Frommen ruhen wohl bis zur Zeit ihrer Erneuerung;“ aber alle, biß auf die Schildwache mit ihrer Ohrfeige, bezeugen, daß dem so sey. Man bläst wieder Gesundheit. Hamlet fragt was das bedeute, man sagt ihm, der König mache sich noch lustig. Nun schüttet Hamlet sein Herzeleid über die schleunige Heyrath seiner Mutter, und den Tod seines Vaters aus, und daß sich der neue König, so geschwind, während seiner Abwesenheit habe krönen lassen. Zwar trete er ihm die Krone von Norwegen ab, doch ꝛc. 5. Sc. Der Geist erscheint und Francisco sagt sehr höflich zu Hamlet: „Ihro Durchlaucht, erschrecken nicht.“ Der Geist geht übers Theater, und winket Hamlet: „Der Geist winkt mir, ihr Herrn, sagt der Prinz, sie treten ein wenig

Digitized by Google

an die Seite. Horatio mache dich nicht zu weit, ich will dem Geiste folgen und sein Begehren vernehmen: (ab). Horatio. Ihr Herrn wir wollen ihm folgen, damit ihm kein Leid wiederfahre." (ab) Der Geist winkt bis auf das halbe Theater, „und thut etlichemal das Maul auf." Von Hamlet aufgefodert zu reden, erzehlt er endlich die ganze Geschichte mit der Vergiftung; daß ihm nemlich sein Bruder Saft von Ebeno, im Schlafe in die Ohren gegossen, und hernach vorgegeben habe, er sey an einem „starken Schlagfluß" gestorben. Gerechter Himmel, sagt Hamlet, wo dieses wahr, so schwör' ich dir die Rache. Geist, ab. 5. Sc. Kommen nun Horatio und Francisco. „Haben sich Ihro Durchlaucht vielleicht alterirt?" fragt Horatio beym Eintritt. Hamlet gesteht, der Geist habe ihm greuliche Dinge geoffenbart, und er bitte die Herrn, ihm in einer Sache beyzustehn, welche Rache erfodere. Sie versicherns beyde, er verlangt aber noch von ihnen, daß sie ihre Finger auf seinen Degen legen und schwören sollen. Indem sie rufen: „wir schwören!" ruft der Geist ebenfalls: „wir schwören." Hamlet hälts Anfangs für ein Echo, und verwechselt dreymal den Platz, endlich aber legt er es für eine Warnung des Geistes seines „Herrn Vaters" aus, nichts zu offenbaren, und verabschiedet also die beyden Herrn. Francisco geht, allein Horatio wird vom Prinzen zurückgerufen. Er theilt ihm, wegen seiner bekannten Treue, das ganze Geheimniß der Vergiftung, und zugleich sein Vorhaben mit, „von dieser Stunde an, eine simulirte Tollheit anzufangen, und in derselben Simulation seine Rolle so artig zu spielen, bis er Gelegenheit fände, seines Herrn Vaters Tod an dem verfluchten Hund zu rächen:" ab. 7. Sc. König, Königin, Hamlet, Corambus, Staat: Der König befehlt, die schwarze Trauerkleider in Karmoisin und Purpur zu verwandeln, weil „des seeligen Herrn Bruders hinterbliebene Wittwe, seine liebste Gemahlin geworden sey." Hierauf ermahnt er den Prinzen Hamlet, nicht aufs neue, wie er Willens gewesen, nach Wittenberg zu reisen, sondern in Dännemark, oder in Norwegen zu bleiben, weil er sonst seine Mutter zu sehr betrüben würde, die seine zeitherige Melancholie so schon sehr zu Herzen genommen habe. Die Königin fügt ihre Bitten auch hinzu, und Hamlet verspricht nicht zu reisen. Der König erkundigt sich beym Corambus nach seinem Sohne Leonhard, ob er mit seinem Consens nach Frankreich reise? Corambus. „Ja mit Ober-Consens, mit Mittel-Consens und mit Unter-Consens, Ihro Majestät; er hat einen über die Maasen herrlichen, treflichen, prächtigen Consens von mir bekommen." Der König ertheilt mehrere Befehle zu einem Carousel, und schließt endlich mit folgenden königlichen Worten. „Vor dieses mal wollen wir der Lustbarkeit ein Ende machen, weil der Tag sich naht, die schwarze Nacht zu vertreiben. Sie aber, wertheste Gemahlin, werde ich nach ihrem Schlafgemach begleiten."

„Kommt, laßt uns Hand in Hand, und Arm umb Arm einschließen,
„Laßt uns das süße Pfund der Lieb' und Ruh genießen." ꝛc.

Zu pag. 333: Karl Theophilus Döbbelin. Geb. zu Königsberg in der Neumark (nach Anderen zu Berlin) 1727, betrat er zuerst 1750 unter der Neuberin (Chronol. 143 fg.) das Theater, spielte 1768 unter Schuch in Berlin (Brandes' Lebensgesch. II, 48, 62 fgg.), wurde dann selbst Principal, erhielt nach Koch's Tode das Privilegium für Berlin, wo er die Bühne von 1775 bis nach Fr. des Gr. Tod, ohne Unterbrechung leitete: Plüm. 281 fgg. Als

Digitized by Google

Darſteller ſoll er nicht eben bedeutend geweſen ſein. Sein Portrait ſ. vor dem Reichardt'ſchen Theat. Kal. von 1781.

Zu pag. 334: Auch hier war es Hamlet. Plüm. 291. Nächſt dem Hamlet gefiel Brockmann beſonders als Beaumarchais in Clavigo: ebendaſ.

Ebendaſelbſt: Das Jahr darauf gaſtirte Schröder in Berlin. Schröder's erſtes Gaſtſpiel in Berlin fand 1778, bald nach Brockmann, ſtatt; ſeine vorzüglichſten Rollen waren Lear (vgl. Meyer I, 306), der Major in Lenz' Hofmeiſter (ſ. o. p. 351), Hamlet ꝛc. Noch größeren Beifall erntete er bei ſeinem zweiten Gaſtſpiel 1780 im März, namentlich als Odoardo und (wie im Text erwähnt wird) Falſtaff. Vgl. Meyer I, 340; Plüm. 296. 303 fgg.

Ebendaſelbſt: In Wien, wo Schröder in den nächſten Jahren engagirt war. Von 1781—1785, mit dem für jene Zeit außerordentlichen (ſelbſt Brockmann bekam nur 1400 Fl.) Gehalt von 2550 Gulden, wozu noch 1450 Fl. für ſeine Frau kamen: ohne Zweifel das höchſte Gehalt, das ein Künſtlerpaar an Einer Bühne dazumal in Deutſchland bezogen; ſ. Meyer I, 356. — Ueber den damaligen Zuſtand des Wiener Hoftheaters, bei dem glänzende Namen, wie Schröder, Brockmann, Borchers, Bergopzoomer, Weidmann, die Frauen Adamberger, Rouſeul, Sacco, Jacquet ꝛc. vereinigt waren („Solche Mitglieder erhoben die Bühne Wiens zu der erſten in Deutſchland und ſtellten ſie der beſten des Auslands gleich": a. a. O. 369), haben Meyer I, 355 fg. und Nicolai IV, 587—606 intereſſante Berichte gegeben. — Den Zuſtand vor der Reform von 1776 beſchreibt Nicolai folgendermaßen: „In Wien wußte man von den großen Schritten, welche die Schauſpielkunſt in Hamburg that, damals als man das Theater verbeſſern wolte, noch ſo gut als nichts. Die Wiener Schauſpieler bildeten ſich zunächſt nach den franzöſiſchen, die ſie vor ſich ſahen, und nicht einmal nach den beſten. . . Dieſe waren pomphaft und tönend in der Sprache, anſtändig in ruhiger Stellung, übertreibend in Bewegung, in Ausdruck und in Geſtikulation, ohne feine Einſicht in den Verſtand der Charaktere, und ſogar oft nachläßig in Bezeichnung des gemeinen Sinns der Worte. So beſchrieb ſie mir Leſſing, da er nach ſeiner Zurückkunft aus Italien über Wien gegangen war; und ſo habe ich 1781 diejenigen, die von dem ehemaligen Wiener Theater übrig waren, z. B. Bergopzomer, Lang, Stephanie den ältern u. a. gefunden. Indeſſen war Wien mit ſeiner Schaubühne, ſowohl in Abſicht der Stücke als in Abſicht der Schauſpieler, höchſt zufrieden. Wie ſehr noch vor wenig Jahren die Art zu ſpielen in Wien von der natürlichen Deklamation, die ſich jetzt auch daſelbſt mehr auszubreiten anfängt, entfernte, und wie ſehr das dortige Publikum damals in der Kenntniß des wahren Verdienſts eines Schauſpielers zurück war; davon iſt der ſicherſte Beweis: daß Madame Starkinn und Madame Seilerinn, zu ihrer Zeit die treflichſten Schauſpielerinnen Deutſchlands, in Wien keinen Beyfall fanden. Ihr Spiel, ihr Ton, ihre Geberden, waren allzunatürlich. Sie agirten nicht genug. Koch, der zu ſeiner Zeit ein Verbeſſerer der Bühne war, erfuhr in Wien früher eben das, was der Seilerinn und Starkinn ſpäter daſelbſt begegnete. An Pracht und Aufwand iſt freilich das Wiener Theater allen andern Theatern Deutſchlands, beſonders ſeit Abſchaffung der

Digitized by Google

extemporirten Stücke, beständig weit überlegen gewesen. Drey reiche Unternehmer trachteten durch den ungeheuersten Aufwand die Wiener Schaubühne zur ersten in Deutschland zu machen. Alles gieng einige Jahre lang kunterbunt durcheinander. Die ungemessenen Forderungen der ausländischen Tänzer, Sänger und Dekorationsmacher, die Kabalen und die Liebesränke der Schauspieler und Schauspielerinnen, die Anordnungen der Hofleute die sich zu Protektoren aufwarfen, die Bemühungen, ein zu prächtigen, immer abwechselnden Schauspielen gewöhntes, in den Abwechselungen immer mehr Pracht verlangendes und doch sehr bald gesättigtes Publikum, immer mehr zu befriedigen, alles dieß machte, daß ein Unternehmer nach dem andern bankerott ward, und die Direktion verlassen mußte." — Den eigentlichen Grund, warum die Wiener Hofbühne weder damals noch später, trotz aller künstlerischen Kräfte, zu einer eigentlich dauernden Blüthe und einem wirklichen Einfluß auf das deutsche Theater gelangt ist, giebt Nicolai an einer andern Stelle sehr richtig an, p. 575: „Gute deutsche Originalstücke würden eigentlich das Wesentliche der Verbesserung der Schaubühne gemacht haben. Durch sie allein hätte der Geschmack des Publikums können gebildet werden. Aber davon sah man auf der Wiener Schaubühne lange nicht genug. Deutschland hat bekanntermaßen überhaupt viel zu wenig, und der größte Theil davon durfte in Wien entweder gar nicht oder nur verstümmelt aufgeführt werden. An vielen andern fand die ängstliche Censur bald dieß bald jenes bedenklich. Da kamen denn höchst mittelmäßige Köpfe, stückelten und flickten daran bis alles verhunzt *) war, und dieß geschieht zum Theile noch bis auf den heutigen Tag." — Ja wohl: bis auf den heutigen Tag! — Von den oben genannten Schauspielern war Bergopzomer (geb. 1742 zu Wien; 1767 war er gleichzeitig mit Schröder bei Kurz: Schröd. Leben I, 175, Brandes II, 34; errichtete dann eine eigene Gesellschaft, engagirte sich 1771 in Prag, zuletzt in Wien, st. zu Braunschweig 1782; seine Frau Katharina geb. Schneider, war eine durch Deutschland wie Italien berühmte Sängerin) der wahre Typus jener gezierten, unwahren Darstellungsweise, die vor der Sacco, Brockmann, Schröder in Wien Mode war. Er nahm, in Tyrannen- und ähnlichen Rollen, „Seife in den Mund, um wirklich zu schäumen": damit ist Alles gesagt. Nicolai a a. O. 591—494 und, mit großer Unparteilichkeit und Anschaulichkeit, Meyer I, 175—177 haben ihn ausführlich geschildert. Doch sollen diese Verzerrungen nur seine Helden- und tragischen Rollen verunstaltet haben; Väter- und Charakterrollen im Lustspiel dagegen soll er sehr gut dargestellt haben, ja seine österreichischen Bauern nannte Schröder unübertrefflich: a. a. O. Immerhin genoß er in Wien, wie überhaupt in Süddeutschland eines außerordentlichen Rufes; erst Schröder's Auftreten in Wien enttäuschte seine Bewunderer — und auch dann erst langsam. — Weidmann (Joseph, geb. zu Wien 1742) war eine Zeitlang bei der Prehauser'schen Truppe beschäftigt, dann von 1772 bis an seinen Tod im J. 1810 bei der Wiener Hofbühne, als eines ihrer thätigsten und geachtetsten Mitglieder. Er war ein „Lipperl" und überhaupt ein erster Komiker, dem Meyer, a. a. O. 366 kein größeres Lob nachsagen kann, als das allerdings erschöpfende: „daß Schröder nie etwas an ihm getadelt und Alles gelobt habe"; vgl. Tieck im Phantasus

*) „Man druckt zwar in Wien Komödien, Tragödien, Dramen und Singspiele; doch mit der Vorsicht, die besten Stellen, die dem Verfasser Ehre machten, in Form Rechtens auszustreichen." S. Schlötzers Briefwechsel LI. Heft S. 157.

Digitized by Google

III, 317—318. — Frau Adamberger, geb. Jacquet, geb. zu Nürnberg 1753, trat ſchon als Kind zur Wiener Hofbühne, der ſie ununterbrochen angehörte bis an ihren Tod, 1807; ſie ſoll in den naiven Rollen des Luſtſpiels unübertrefflich geweſen ſein: „das Schooßkind der Natur, das, ohne ſich der Kunſt bewußt zu ſein, keine Forderung der Kunſt unbefriedigt ließ“: Schr. Leb. I, 367. Ihre Schweſter Kathi (geb. zu Wien 1761) ſoll ebenſo vortrefflich in tragiſchen Rollen geweſen ſein: ebendaſ. 361. — Frau Rouſeul (aus Grätz, geb. 1750, geſt. ?) war 1778 unter Döbbelin die Bewunderung des Berliner Publikums geweſen; 1780 kam ſie nach Wien. Meyer (p. 367) nennt ſie die erſte tragiſche Mutter Deutſchlands und ſtellt ſie der Siddons zur Seite, im Luſtſpiel jedoch noch über ſie; als ihre vortrefflichſte Rolle wird Lady Macbeth bezeichnet. — Frau Sacco, geb. Richard, gehört gleichfalls zu den berühmteſten unter den damaligen deutſchen Schauſpielerinnen. 1751 geboren, war ſie bereits als Kind mit verſchiedenen Truppen umhergezogen; ſpäter war ſie bei Kurz, dann (1773) bei der Ackermann-Schröder'ſchen Truppe. 1776 debutirte ſie in Wien. „Ihr Spiel war fein, ihr Wuchs vortheilhaft. . . . Durfte ſie den Hang zu gefallen verrathen, ſo fehlte es ihr auch an ſtrenger Wahrheit nicht.“ So Meyer I, 162. Vgl. ebendaſ. 281, 282. Sie ſpielte beſonders tragiſche Rollen. —

Ebendaſelbſt: Er ſelbſt hat ſich noch in ſpäterer Zeit gerühmt. In Dicht. u. Wahrh. im dritten Bande.

Zu pag. 335: Die Stella wurde in Berlin ſogar .. verboten. Gleichzeitig mit der durch Goethe berüchtigten Wagner'ſchen Kindesmörderin (Gervin. IV, 581): Plüm. 287. Auch in Hamburg ſetzte die Geiſtlichkeit das Verbot der Stella durch: Schütz, p. 244. — Sogar Clavigo, nachdem er ſeit zehn Jahren auf allen Bühnen gegeben worden, wurde 1789 zu Hamburg verboten — auf Reclamation des ſpaniſchen Geſandten!! Schröd. Leb. II, 47.

Ebendaſelbſt: Theils den Nachahmern des Götz . . . theils der induſtriellen Fertigkeit zahlreicher dichtender Schauſpieler. Ueber dieſe Epoche der Ritterſtücke, die Epoche der Törring, (Verf. von Agnes Bernauerin, 1780), Babo (Otto v. Wittelsbach, 1782) ſ. in Kürze Gervinus IV, 577—579. Unter den Schauſpielern, welche für das Theater ſchrieben, ſteht, zwar nicht der Zeit (denn ſchon oben hatten wir der Krüger, Romanus, Großmann ꝛc. zu erwähnen: p. 264 fg.), wohl aber dem Umfang ſeiner Thätigkeit nach Schröder ſelbſt billig an der Spitze; das Verzeichniß im II. Band der Meyer'ſchen Biogr. Abth. 2, p. 171—178 nennt gegen anderthalb hundert Stücke, die er theils verfaßt, theils überſetzt, bearbeitet, eingerichtet hat: wiewohl ja auch ſein Verfaſſen niemals etwas Anderes als Ueberſetzen und Bearbeiten war. Doch zeichnen ſich ſeine Bearbeitungen ſämmtlich nicht allein durch Bühnengewandtheit, ſondern auch durch feine und treue Charakteriſtik, gebildete Sprache und die eigenthümlich deutſche Färbung, die er ſeinen fremden Muſtern zu geben verſtand, vor allen Uebrigen vortheilhaft aus; Beweis genug, daß Stücke wie Schröders Ring, die unglückliche Ehe durch Delicateſſe, ſtille Waſſer ſind tief, das Portrait der Mutter, der Vetter aus Liſſabon ꝛc. noch heute auf unſeren Büh-

Digitized by Google

nen nicht entbehrt werden können. Vgl. das anerkennende Urtheil Goethe's im IV. Bd. v. Dicht. und Wahrh., Gervinus IV, 540 fg. so wie die neueste Auswahl durch E. v. Bülow, 1831, 4 Bde. — Nächst Schröder sei hier auch Brandes genannt (Joh. Christ. geb. zu Stettin 1735, st. nach einem abenteuerlich bewegten, rastlosen Theaterleben zu Berlin 1799): derselbe, dessen Selbstbiographie, als ein reichhaltiger Beitrag zur Geschichte der deutschen Bühne, in diesen Anmerkungen mehrfach erwähnt worden ist. Als Schauspieler war er unbedeutend, als Schauspieldirector (in Hamburg, Dresden, Mannheim ꝛc.) mindestens unglücklich; als Schauspieldichter dagegen, in seinen Lustspielen: der Schein trügt, Graf von Olsbach, Trau schau wem, ꝛc. traf er den Geschmack der Zeit sehr glücklich, so daß er lange zu den beliebtesten Bühnenlieferanten (denn von künstlerischer Schöpfung ist in all diesem Mittelgut allerdings keine Rede) gerechnet ward. S. die „Dramatische Schriften", acht Bände, 1790. 91. Doch ist dies keineswegs die einzige Beziehung, in welcher der Name Brandes der Theatergeschichte angehört: seine Frau Esther Charlotte geb. Koch (1746—1786) galt als eine der vorzüglichsten Darstellerinnen in Lustspiel- und mittleren Rollen. Im Tragischen, wie auch sonst auf und außer der Bühne, suchte sie mit der Hensel (s. unten) zu wetteifern, wiewohl ohne Erfolg. Schröder, bei dessen Gesellschaft sie verschiedentlich engagirt war, urtheilte, daß an Feuer und Wahrheit, seine jüngste Schwester ausgenommen (s. o. 305), ihr keine Andere gleich komme; ihre Medea (in dem Gotter'schen Melodram: Gervin. IV, 378) erklärte er für die beste, welche er gesehen: Schröd. Leb. I, 194. Ihre berühmteste Rolle war Ariadne auf Naxos, von ihrem Mann, mit Musik von Benda: Lebensgesch. II, 172 fg. — Auch seine Tochter Minna, trotz ihres frühen Todes (geb. 1765, st. 1788), hat sich als Sängerin und Schauspielerin berühmt gemacht. Vgl. die Lebensgeschichte des Vaters, wo auch die Schicksale der Frau wie der Tochter, künstlerische wie persönliche, mit nicht selten ermüdender Genauigkeit erzählt sind. — Von Beil und Beck, welche hier gleichfalls unter den schriftstellenden Schauspielern zu nennen wären, s. unten.

Zu pag. 336: eine der frühesten Ausgaben. Nämlich nicht, wie man gemeiniglich angeführt findet, die erste, vom Dichter selbst besorgte, sondern die zweite, in Schwan'schem Verlag: eine Berichtigung, die ich der Güte des Hrn. Geh. Hofr. Tieck verdanke, in dessen Bibliothek beide Ausgaben befindlich sind.

Ebendaselbst: die Mannheimer Bühne. Vgl. hauptsächlich Iffland's Meine Theatral. Laufbahn, auch Brandes II, 266 fgg. sowie Schiller's Rheinische Thalia, 1785 fgg.

Zu pag. 337: Seyler. Abel Seyler, geb. 1730 zu Basel, war Anfangs Kaufmann in Hamburg: Meyer I, 148 fg. Durch die p. 294 fg. besprochene berüchtigte Theater-Unternehmung von 1767, sowie durch eine leidenschaftliche Neigung zu seiner nachherigen Gattin, der berühmten Hensel, von der sogleich des Näheren die Rede sein wird, ward er allmälig ins Theaterleben hineingezogen. Schon 1769, trotz des unglücklichen Ausgangs, welchen jene Hamburger Entreprise genommen, wurde er veranlaßt, die Hannöversche Bühne zu übernehmen: Eckhof, die Hensel, Böck, Herr und Frau Brandes, Meyer ꝛc.

Digitized by Google

waren die vorzüglichſten Mitglieder einer Geſellſchaft, die demnach wohl ſelbſt eine vorzügliche genannt werden durfte. Auch wird Seyler perſönlich als ein Principal von Geſchmack und Einſicht und ſeinem, würdigem Benehmen gerühmt, ſ. Brandes II, 251: welchem Lobe wohl um ſo mehr Glauben zu ſchenken, als Brandes übrigens, wegen der Feindſchaft zwiſchen ſeiner Frau und der Henſel, Seyler's Gattin, auch auf Seyler ſelbſt nicht wohl zu ſprechen war. Dennoch endete auch dieſe hannöverſche Unternehmung wieder mit Seyler's Bankerut: a. a. O. 130, worauf er einen Ruf nach Weimar (ebendaſ. 135), dann, in Folge des Schloßbrandes, nach Gotha annahm: a. a. O. 169. Von Gotha ging er nach Leipzig (vgl. Brandes II, 196 fgg.), dann nach Mannheim, wo man ſich jedoch ſeiner auch bald wieder entledigte; die Veranlaſſung ſoll hier, wie anderwärts, Seyler's allzugroße Fügſamkeit in den leidenſchaftlichen und herrſchbegierigen Charakter ſeiner Frau und ihre oft wunderlichen Anſprüche gegeben haben: a. a. O. II, 284; vgl. 251. Er übernahm nun wieder verſchiedene eigene Directionen (ſo 1783 in Hamburg: Schütz 521), durch welche er ſeinen Ruf als einer der kunſtſinnigſten deutſchen Theaterprincipale, der zur Ausbreitung eines reineren Geſchmacks ſehr Weſentliches beigetragen, allerdings zwar beſtätigte: aber ſein eigenes Glück dabei zu gründen und ſeinen Unternehmungen Erfolg und Dauer zu verſchaffen gelang ihm nicht. Er ſtarb gegen Ende des Jahrhunderts. — Seine bereits mehrfach erwähnte Frau, Friederike Sparmann, war 1738 zu Dresden geboren. 1754 debütirte ſie bei der höchſt unbedeutenden Bande, mit der ein gewiſſer Kirſch (Chronol. 127, 173) damals in Sachſen umherzog. Im folgenden Jahre wurde ſie die Frau des Schauſpieler Henſel, unter welchem Namen ſie ihren eigentlichen Ruhm erlangt hat (über Henſel als Schauſpielerſ. Chronol. 174). Sie ging mit ihm zu Schuch nach Breslau; ſpäter kam ſie zur Ackermann'ſchen Truppe. 1763 ging ſie nach Wien; da ſie aber, trotz ihres großen Rufes und ihres wirklich eminenten Spieles, dem ungebildeten und verwöhnten Geſchmack des damaligen Wiener Publikums nicht zuſagte, ſo verließ ſie die dortige Bühne bereits nach wenigen Monaten, ſpielte kurze Zeit in Hildburghauſen, ging dann aufs Neue nach Wien, nahm wiederum nach wenigen Monaten zum zweiten Male Abſchied und ging zur Ackermann'ſchen Geſellſchaft, wo ſie freilich das Glück hatte, neben Eckhof zu ſpielen, zurück. 1767 trat ſie zur Seyler'ſchen Geſellſchaft, begleitete dieſelbe auch nach Hannover ꝛc. bis 1771: wo ſie zum dritten Male nach Wien ging. Allein wiederum nach Jahresfriſt kehrte ſie zu Seyler, der damals die Direction in Weimar hatte, zurück; auch wurde ſie jetzt endlich Frau Seyler: Brandes II, 131, 138. Von dem Aufenthalt in Gotha und Mannheim iſt bereits oben die Rede geweſen. 1783, unter der Direction ihres Mannes, betrat ſie wiederum die Hamburger Bühne, der ſie auch unter Schröder's Direction (ſeit 1785) treu blieb, bis 1789, wo Seyler das Hoftheater in Schleswig übernahm; hier ſtarb ſie ſchon im folgenden Jahre, 1790. — Die Henſel war, ohne Vergleich, die berühmteſte Schauſpielerin ihrer Zeit, ganz beſonders in allen leidenſchaftlichen, herrſchſüchtigen, gewaltſamen Charakteren. Leſſings Urtheil über ſie (das im Text angeführt iſt) ſteht in der Dramaturgie I, Nr. 20: S. W. VII, p. 90; vgl. 20, 61 ꝛc. Minder günſtig, zum Theil ſogar auf ganz abweichende Weiſe, iſt ſie von Schröder und nach ihm von ſeinem Biographen beurtheilt worden: „Schröder hielt ſie, ihre Zittertöne abgerechnet, für trefflich in ſanften Rollen. Nur begriff er nicht, wie ſelbſt Leſſing

Digitized by Google

ihre Declamation mit Echhof's gediegener Wahrheit vergleichen können. . . . Ihr dritter Auftritt, Milword im Kaufmann von London, worin sie am Rhein nicht gefallen wollen, erwarb ihr in Hamburg (1765) laute Bezeugungen der Bewunderung, die sie wahrscheinlich verleiteten sich zu heftigen Rollen geeignet zu glauben, bei denen nur der starke Körperbau ihr zu Statten kam, indeß ihre Zittertöne noch mehr beleidigten. Gleichwohl hat sie das deutsche Publikum auch darin vergöttert, und sogar ihren Cothurngang bewundert, den Schröder für einen Dragonerschritt erklärte. . ." (I, 142. 143). Von dem außerordentlichen Umfang ihres Repertoire's, worin es ihr wohl kaum je eine zweite Schauspielerin gleich gethan, zugleich aber auch von der künstlerischen Eifersucht und dem Rollenneide, der ihr überall, wo sie auftrat, von ihren Mitspielern vorgeworfen ward, giebt folgende Stelle desselben Verfassers p. 183 Zeugniß. Es ist darin von der Seyler'schen Entreprise von 1767 die Rede: „Madam Hensel zeigte sich, ihrem Wunsche gemäß, in allen Fächern. Sie war Elorinde in Olint und Sophronia, Heufelds Julie, Semiramis, Celiante im verheiratheten Philosophen, Lindane im Coffeehause, Henriette im poetischen Dorfjunker! Sara Sampson, die Liebhaberin im Schriftsteller und Bedienten, Henriette in Lessings Freigeist! Zaire, Cleanthis im Demokrit, Zelmire, Cenie, Mrs. Freemann in der Amalie, Elisabeth im Esser, Cleopatra in der Rodogune, Merope, Amalie im Zweikampf, Eleonore in Eduard und Eleonore, Norolane in Soliman II. Mrs. Beverley im Spieler, Hypermnestra, Alzire, Esthrithe im Canud, Minna von Barnhelm! Milword im Kaufmann von London, Julie in Julie und Belmont, Palmira in Mahomet, Julie in Romeo und Julie, Nanine! die Gräfin im falschen Kammermädchen! Eugenie, Rosamunde, Julie Heiter in den falschen Vertraulichkeiten! Wo sich eine glänzende Rolle fand im Lust- oder Trauerspiel, Liebhaberin, Frau oder Mutter, die mußte ihr allein gehören, die mußte Schauspielerinnen untersagt bleiben, die ihr zur Seite standen." — Ihre berühmteste Rolle unter so zahlreichen war die Medea in dem Gotter'schen Melodrama gleichen Namens (von 1775: s. Gotter's Gedichte 1787, Bd. II; vgl. Brandes II, 192) Ihr Portrait als Merope s. vor dem Theat. Kal. v. 1776.

Ebendaselbst: Der Herzog von Gotha. Vgl. Iffland in Meine theatral. Laufbahn p. 82. — Neben den vorzüglichen Darstellern der damaligen Gothaischen Bühne, neben Namen also, wie Echhof, die Hensel, die Brandes, Iffland, Böck, Beil, Beck ꝛc. muß jederzeit auch der Dichter Gotter genannt werden, um des ansehnlichen geistigen Einflusses willen, welchen er auf diese Bühne ausübte: Iffland a. a. O. 69. Ueber seine Stellung in der Literatur, namentlich auch seine Singspiele, welche (der Jahrmarkt, Romeo und Julie ꝛc.; eine, jedoch unvollständige Sammlung derselben erschien 1778) mit den Weißeschen wetteiferten s. Gervinus IV, 377; V, 532 fgg.

Zu pag. 338: Beil, Beck. Beil (Joh. David), geb. 1754 zu Chemnitz, betrat die Bühne zuerst 1775. Zwei Jahre später, durch den Coadjutor, nachherigen Fürst Primas von Dalberg, den Gönner Schillers, Jean Pauls ꝛc. empfohlen, debütirte er zu Gotha, mit glänzendem Erfolge; über sein damaliges jugendlich geniales Zusammenleben mit Beck und Iffland vgl. den Letzteren,

Digitized by Google

theatral. Laufb. 70 fgg. Nach Auflösung des Gothaischen Hoftheaters ging er, mit den Uebrigen, nach Mannheim, wo er fast in allen Fächern thätig war, hauptsächlich und am Erfolgreichsten im komischen. Er starb zu Mannheim 1799: Iffland a. a. O. 232. Unter seinen Stücken waren Kurt von Spartau, die Spieler, Armuth und Hoffart (nach Holberg?) die beliebtesten; eine Sammlung in zwei Bände erschien zu Zürich 1794. Vgl. Gerv. V, 592; Jördens V, 527 fgg. — Beck (Heinrich) geb. zu Gotha 1760, trat zuerst 1777 auf dem dortigen Hoftheater auf; 1779 ging er gleichfalls nach Mannheim, wo er 1803 starb. Er spielte besonders Helden und Liebhaber, später Charakterrollen; 1782 bei der ersten Aufführung der Räuber war er der erste Kosinsky, wie Böck der erste Karl, Iffland der erste Franz Moor: vgl. unten. Auch Beck hat verschiedene Stücke geschrieben, von denen die Schachmaschine (zuerst Berlin 1798) sich bis heut auf den Brettern erhalten hat.

*

Bei dieser Gelegenheit mag denn noch gleich einiger anderen namhaften und verdienten Schauspieler jener Zeit gedacht werden. — Christ (Joh. Ant.) wurde 1744 zu Wien geboren. 1765 trat er unter dem Namen Puitangi zu der berüchtigten Ilgener'schen Bande. 1772 spielte er in Prag, aber noch ohne rechten Beifall: Chronol. 328. Von da kam er (1773) zur Döbbelin'schen Gesellschaft und mit ihr 1776 nach Berlin: Plüm. 282, wo er zuerst als Riccaut de la Marlinière Aufsehen erregte. Von da an wuchs sein Ruhm dergestalt, daß Schröder ihn bereits 1778 in Brockmann's Stelle berief: s. Meyer I, 298. Er debütirte als Hofmeister in dem gleichnamigen Lenz'schen Stück. Allein auch hier, wie es scheint, war der Erfolg Anfangs nur gering; wenigstens ging er schon in demselben Jahre wieder ab (a. a. O. 307), worauf denn Fleck (s. u. zu Vorl. IX) in die Stelle des ersten Liebhabers eintrat: ebendas. 314. Christ ging nach Leipzig, war dann eine Reihe von Jahren in Rußland und Deutschland bei verschiedenen Truppen beschäftigt: bis er 1794 zur Seconda'schen Gesellschaft nach Prag, und darauf mit ihr nach Leipzig und Dresden kam. Im letzteren Orte starb er im achtzigsten Jahr, 1824. Seines Riccaut wurde bereits gedacht; außerdem soll er als alter Klingsberg, Wellenberger in den Advokaten, Hofrath Dalner in Dienstpflicht, Polonius (oder wie er damals in der Schröder'schen Bearbeitung noch hieß, Oldenholm) ꝛc. unübertrefflich gewesen sein. Meyer I, 299 fällt folgendes Urtheil über ihn: „Anstandsrollen und Glücksritter gab er meisterhaft. Im eigentlichen Trauerspiel, in heftigen Charakterrollen schien er minder wahr, welches zum Theil wohl seinem treulosen Gedächtnisse beizumessen." Sein Portrait s. im Theat. Kal. v. 1779, auch 1796. — Reinecke (Joh. Fr.) geb. zu Helmstädt 1747, kam, nachdem er zuerst bei kleinen Truppen in Süddeutschland gespielt, 1771 zur Ackermann-Schröder'schen Gesellschaft nach Hamburg. 1777 ging er nach Leipzig, wo er bereits 1787 starb. Er war ein Künstler ersten Ranges, dessen Karl Moor, Lear, Wittelsbach ꝛc. durch ganz Deutschland berühmt war. Auch seine Frau Sophie geb. Venzig (geb. 1750, st. zu Petersburg 1787) genoß eines weitverbreiteten und wohlverdienten Rufes. Meyer I, 293 fg. hat folgende vorzügliche Charakteristik des Reinecke'schen Spiels gegeben; sie bezieht sich auf die Zeit um 1777, die eigentliche Blüthezeit des Künstlers: „Reinecke und seine Frau hatten große Kunstschritte gemacht, und standen auf

Digitized by Google

dem Gipfel der ihnen erreichbaren Vollkommenheit. Die Natur hatte so viel für den Mann gethan, und die Kunst so gar nichts an ihm verdorben, daß er sich den ersten Meistern der Bühne zur Seite stellen durfte, ohne von ihnen verdunkelt zu werden. Er trug das Gepräge männlicher Schönheit, Würde und Rechtschaffenheit. Seine Töne drangen ans Herz. So lange er noch Liebhaber spielte, war es mir etwas wahrscheinlicher daß er geliebt werde, als daß er verliebt sey. Darin, und in allen schimmernden Ergüssen des Witzes, der Laune und der Neckerei, durfte er es mit Borchers und Brockmann nicht aufnehmen. Seine ernsten und zärtlichen Väter, seine ritterlichen und soldatischen Charaktere, standen über den ihrigen, und wirkten unwiderstehlich. Unter allen mir bekannten Schauspielern ist er der Einzige, den ich in Schröders vorzüglichsten Rollen dieser Art sehen und hören konnte, ohne zu seinem Nachtheil an meinen Freund erinnert zu werden; der Einzige, der mit festem Sinn die große Lehre gefaßt hatte, daß Wahrheit und Natur sich herabsetzen, wenn sie zur Künstelei ihre Zuflucht nehmen. Er übertrieb nie. Er überraschte mich selten: ich sah vorher was ich an ihm finden würde, aber ich hätte um Vieles nicht etwas Anderes zu finden gewünscht. Er bezauberte nicht durch Feinheiten, aber nichts mißlang ihm worauf er Anspruch machte. Er besaß keine große Mannigfaltigkeit, seine verwandten Charaktere sahen sich ähnlich: aber jeder für sich betrachtet war wohl verstanden, und was er seyn sollte. Man traf auf keine Widersprüche, er hielt die Rolle mit Sicherheit, seine Stärke ermattete nicht, und das gelassene Wort kam mit Anmuth von seinen Lippen. Ich begreife, daß wer ihn in Männern innerer Würde und Herzlichkeit gesehn, etwas an ihm gefunden, das keine Darstellung einer vollendeten Kunst ersetzen konnte. Waren in höfischen und vornehmen Rollen sein Anstand und seine Bewegungen nicht so vollkommen ausgebildet, als das Vorurtheil von den Göttern der Erde erwartet, so waren sie doch nie geziert, gespreizt, bürgerlich, oder gemein. Das Staatskleid war ihm nicht alltäglich, aber wohl gebührend. Was ihm abging schien vielmehr dem Ernst, der Herablassung, der Milde, als der Unmöglichkeit zugeschrieben werden zu müssen, jene äußere Gewandtheit zu beurkunden. Schröders Gluth unter der bewegten Asche, Flecks hellauflodernde Flamme, Brockmanns hinreißende seelenvolle Beredsamkeit, Borchers Genialität, waren ihm nicht verliehen; aber das Herz war bei seinen Worten, und ließ keinen Zuschauer unbewegt. Es ist mir nicht bekannt, daß er sich je Rollen zugetheilt die außer seinem Beruf lagen, oder daß er sich durch lauten Beifall verleiten lassen, den Beifall aufs Spiel zu setzen. Er besaß Stolz und Bewußtseyn, Eitelkeit besaß ihn nicht. An scharfem und tiefem Sinn, an Mannigfaltigkeit des Spiels, an Ausbildung glücklicher Gaben, kann Reinecke übertroffen werden; an Fülle und Gediegenheit der Gaben schwerlich: und wenn Andre in einzelnen Rollen mehr zu loben sind, so wird Wenigen gelingen, im Ganzen so fehlerfrei zu seyn. Die schöne Frau übertraf ihn an Geist und Einsicht; aber ihre Brust erlaubte ihr nicht, heftige Rollen so durchzusetzen wie sie solche verstand, und ihre hohen Töne waren nicht angenehm." Vgl. Schütz, p. 404, 411. — Opitz (Christ. Wilh.) geb. 1756 zu Berlin, debutirte bei Seyler 1775: Brand. II, 207. Schon 1783 galt er „für einen unserer ersten Liebhaber im Trauer- und Lustspiel." Von 1789 bis an seinen Tod (1810), gehörte er zur Seconda'schen Gesellschaft, die abwechselnd in Prag, hauptsächlich aber in Leipzig und Dresden spielte, in welchem letzteren Orte auch Opitz starb. Er soll

Digitized by Google

namentlich in Conversationsstücken vortrefflich gewesen sein. Vgl. Theat. Kal. 1792; Brandes III, 343.

u. s. w.

Ebendaselbst: Ich glaube, schrieb Schiller einige Tage später an Dalberg. S. Fr. Schiller's Briefe an den Freih. v. Dalberg, Karlsr. 1819, p. 48, womit die sehr lebhafte Schilderung bei Streicher a. a. O. 39 fgg. zu vergleichen: „Aus der ganzen Umgegend, von Heidelberg, Darmstadt, Frankfurt, Mainz, Worms, Speier ꝛc. waren die Leute zu Roß und zu Wagen herbei geströmt, um dieses berüchtigte Stück, das eine außerordentliche Publicität erlangt hatte, von Künstlern aufführen zu sehen, die auch unbedeutende Rollen mit täuschender Wahrheit gaben, und nun hier um so stärker wirken konnten, je gedrängter die Sprache, je neuer die Ausdrücke, je ungeheuerer und schrecklicher die Gegenstände waren, welche dem Zuschauer vorgeführt werden sollten. Der kleine Raum des Hauses nöthigte diejenigen, welchen nicht das Glück zu Theil wurde eine Loge zu erhalten, ihre Sitze schon Mittags um ein Uhr zu suchen, und geduldig zu warten, bis um fünf Uhr endlich der Vorhang aufrollte. Um die Veränderung der Coulissen leichter zu bewerkstelligen, machte man aus fünf Acten deren sechs, welche von fünf Uhr bis nach zehn Uhr dauerten. Die ersten drei Acte machten die Wirkung nicht, die man im Lesen davon erwartete; aber die letzten drei enthielten alles, um auch die gespanntesten Forderungen zu befriedigen. Vier der besten Schauspieler, welche Deutschland damals hatte, wendeten alles an, was Kunst und Begeisterung darbieten, um die Dichtung auf das vollkommenste und lebendigste darzustellen. Böck als Carl Moor war vortrefflich, was Declamation, Wärme des Gefühls und den Ausdruck überhaupt betraf. Nur seine kleine, untersetzte Figur störte anfangs, bis der Zuschauer von dem Feuer des Spiels fortgerissen, auch diese vergaß. Beil als Schweitzer ließ nichts zu wünschen übrig; so wie auch Kosinsky durch die passende Persönlichkeit des Herrn Beck sehr gewann. Durch die Art aber wie Iffland die Rolle des Franz Moor nicht nur durchgedacht, sondern dergestalt in sich aufgenommen hatte, daß sie mit seiner Person eins und dasselbe schien, ragte er über alle hinaus, und brachte eine nicht zu beschreibende Wirkung hervor, indem keine seiner Rollen, welche er früher und dann auch später gab, ihm die Gelegenheit verschaffen konnte, das Gemüth bis in seine innersten Tiefen so zu erschüttern, wie es bei der Darstellung des Franz Moor möglich war. Zermalmend für den Zuschauer war besonders die Scene, in welcher er seinen Traum von dem jüngsten Gericht erzählte, mit aller Seelenangst die Worte ausrief: „richtet einer über den Sternen? Nein! Nein! und bei dem zitternd und nur halblaut gesprochenen in sich gepreßten Worte, Ja! Ja! — die Lampe in der Hand, welche sein geisterbleiches Gesicht erleuchtete — zusammensank. Damals war Iffland 26 Jahre alt, von Körper sehr schmächtig, im Gesicht etwas blaß und mager. Dieser Jugend ungeachtet war sein Spiel auch in den kleinsten Schattirungen so durchgeführt, daß es ein nicht zu vertilgendes Bild in jedem Auge, das ihn sah, zurückließ." Vgl. über diese Stelle Iffland's eigenen Aufsatz in seinem Theat. Kal. 1807, p. VII—XIV; 56—77. — Auch über die erste Aufführung des Fiesko und ihre Aufnahme im Publikum hat Streicher einen interessanten Bericht hinterlassen, p. 172: „Es war alles, was die schwachen Kräfte des Theaters

Digitized by Google

vermochten, angewendet worden, um das Aeußerliche des Stücks mit Pracht auszustellen; eben so wurden auch die Hauptrollen, Fiesco durch Böck, Verrina durch Iffland, der Mohr durch Beil, vortrefflich dargestellt, und manche Scenen erregten, sowohl für den Dichter als für die Schauspieler, bei den Zuschauern die lauteste Bewunderung. Aber für das Ganze konnte sich die Mehrheit nicht erwärmen; denn eine Verschwörung in den damals so ruhigen Zeiten war zu fremdartig, der Gang der Handlung viel zu regelmäßig, und was vorzüglich erkältete, war, daß man bei dem Fiesco ähnliche Erschütterungen, wie bei den Räubern erwartet hatte." Vgl. hiemit Schiller's eigenen Brief an seinen (nachherigen) Schwager Reinwald in Meiningen, vom Mai 1784; a. a. O. 183: „Den Fiesco verstand das Publikum nicht. Republikanische Freiheit ist hier zu Land ein Schall ohne Bedeutung, ein leerer Name — in den Adern der Pfälzer fließt kein römisches Blut. Aber zu Berlin wurde es vierzehnmal innerhalb drei Wochen gefordert und gespielt". — Desto glänzender war wenige Wochen später der Erfolg der „Luise Millerin" — oder wie sie mit dem zweiten, ihr von Iffland (s. a. a. O. 175; vgl. 174) ertheilten Namen hieß: Kabale und Liebe: ebendas. —

Digitized by Google

Neunte Vorlesung.

Die niedere Dramatik: Iffland; Kotzebue. — Die ideale Richtung in Goethe und Schiller. — Die Weimarische Bühne und deren Einfluß: Berlin; Fleck, die Bethmann. — Verfall der dramatischen Poesie, erklärt aus dem allgemeinen Verfall des nationalen Lebens: die Romantiker. — Zustand der Theaterwelt: die Berliner Bühne unter Brühl; Ludwig Devrient, Seydelmann. — Aussichten in die Zukunft; Schluß.

In der neulichen Vorlesung waren wir bis zu jenem Höhenpunkte unserer Literatur gelangt, der durch Goethe's und Schiller's Namen und die gemeinsame Thätigkeit dieser beiden Dichter bezeichnet wird. Wir erkannten das Charakteristische dieser sogenannten klassischen Epoche, sowie den Grund und die wahre Bedeutung ihrer Größe darin, daß in ihr jene Ausgleichung der Kunst mit dem Leben, nach welcher das ganze Zeitalter gerungen, zu der namentlich Lessing mit kritischer Art die Wege geöffnet, ja die wir auch durch die formlosen Versuche der Stürmer und Dränger noch hindurchschimmern sahen — wir erkannten, sage ich, die charakteristische Größe der Goethe-Schiller'schen Epoche darin, daß diese Ausgleichung der Kunst mit dem Leben, diese volle, plastische Darstellung des Schönen, auf welche das gesammte achtzehnte Jahrhundert in den verschiedenartigsten Versuchen hingearbeitet, sich in ihr wirklich erfüllt und stattgefunden hatte. Die Schönheit, welche so lange nur gesucht und gelehrt, verheißen und beschrieben worden, tritt jetzt leibhaftig, lebendig, eine Venus victrix, eine siegende Göttin, in die Welt: das ästhetische Bewußtsein wird zur ästhetischen

Digitized by Google

That, der Begriff des Schönen verkörpert sich zur schönen, zur künstlerischen Persönlichkeit.

Bereits am Schluß meiner neulichen Vorlesung habe ich darauf hingewiesen, daß auch diese letzte, äußerste Entwicklung unserer ästhetischen Epoche ihren vollkommensten Ausdruck auf der Bühne fand und daß auch für die größten Dichter der Nation, für Goethe und Schiller, das Theater der Punkt war, in welchem ihre reichste, glücklichste Thätigkeit zusammenfloß; die vollendetste Epoche unserer Literatur im Allgemeinen ist zugleich die vollendetste Epoche unserer Bühne.

Bevor ich jedoch hievon des Näheren spreche, ist es nöthig, zweier Erscheinungen zu gedenken, welche, als das Kehrbild jener idealen Richtung, die sich in Goethe und Schiller repräsentirt, diesen selbst unmittelbar vorauf und zur Seite gehen: Iffland und Kotzebue.

Sie erinnern Sich aus dem neulichen Vortrage, mit welchem Uebermuthe die geniale Jugend der siebziger Jahre gegen alles Herkömmliche in Dichtung und Leben, gegen Gesetz, Sitte und Ueberlieferung aufgetreten war. Nur das Ungeheure, das Außerordentliche sollte gelten, nur starke Empfindungen, glühende Leidenschaften, kolossale Tugenden, kolossalere Laster — mit Einem Wort: Alles, was das Unmögliche möglich machen wollte, hielt man, auf der Bühne wie im Leben, der Beachtung, der Bewunderung werth.

Ein Ausdruck dieser gewaltsamen, stürmischen Epoche, wenn auch in gemäßigter Form, war, wie Sie Sich ferner erinnern, der Götz, waren acht Jahre später, in der vollen Kraft jugendlicher Roheit, Schillers Räuber erschienen: — im Gefolge beider eine Fluth von Ritter- und Räuberstücken, welche alle überflossen von großen und greulichen Charakteren, von Mannheit und Tapferkeit, von Blutdurst und Schlachtendrang. Die gesammte deutsche Bühne drohte sich zu verwandeln in ein Feldlager von Rittern und Räubern; überall wehten Helmbüsche, klirrten Schwerter, saß die Vehme zu Gericht, überall ging man in die böhmischen Wälder, verschwor sich gegen Tyrannen und Unterdrücker, fluchte mit Franz Moor Mond und Sterne vom Himmel herunter, starb für Freiheit und Manneswürde — nämlich auf der Bühne.

Digitized by Google

Einer so gewaltsamen, so hohlen, so unnatürlichen Aufregung mußte nothwendig eine ebenso große Erschlaffung folgen. Aus dem Getümmel dieser wüsten, mittelalterlichen Welt, aus der lärmenden Gesellschaft dieser Ritter und Knappen, aus dieser ganzen nichtigen Abstraction des wirklichen Lebens mußte es einen eigenthümlichen Reiz haben, wieder einmal Einkehr zu halten bei sich selbst und sich anzusiedeln in den nächstgelegenen, häuslichen Kreisen. Man hatte sich so müde getragen an Helm und Rüstung, war so hungrig geworden bei den vielen großen Worten, mit denen diese jungen himmelstürmenden Genies über die Bretter daherschritten, daß es ordentlich eine Erquickung sein mußte, sich wieder einmal in Schlafrock und Pantoffeln, voll häuslichen Behagens, an der gedeckten Tafel der Realität, zu einfach bürgerlicher Kost zu Tische zu setzen.

Dies der Ursprung Iffland's und seines Familiendramas. Auch Iffland's früheste dramatische Productionen stehen noch unter dem Einfluß der Genieperiode; sein erstes Stück (Albert von Thurneisen, 1781) war ein Ritterstück, im Geschmack der Babo, Gemmingen, Meier ꝛc. Nicht lange indessen, so erkannte er selbst, wie wenig diese Gattung, mit ihren gewaltsamen Situationen, ihren schroffen, leidenschaftlichen Charakteren, ihrer ganzen illusorischen Weltanschauung, seiner Natur zusagte. Diese Natur war eine specifisch bürgerliche, eine leidenschaftlose, reflectirende, nüchterne Natur. — So als Darsteller. Es ist bekannt und durch die berufensten Beurtheiler erwiesen, ja selbst noch heutigen Tags aus den panegyrischen Berichten einseitiger Bewunderer liest es sich unwillkürlich heraus, daß Alles, was an die ideale Sphäre streifte, der Ausdruck positiver, hinreißender Leidenschaft, die Gewalt des höheren tragischen Pathos, ihm niemals, auch nicht in seiner besten Zeit, wirklich zu Gebote gestanden. Die außerordentliche technische Vollendung, welche Iffland seinem Spiel erworben, die Sicherheit, mit der er die Bretter beherrschte, die weise, fast schlaue Berechnung der Mittel, mit der er in derartigen Rollen den Mängeln seines Talentes zu Hilfe kam, mochte ihm auch hier den Beifall der Menge erwerben; der Kenner dagegen vertauschte mit Freuden diese Kunststücke, welche Iffland seiner Natur gleichsam abnöthigte, gegen jene Rollen, in denen er, in

Digitized by Google

glücklicher Uebereinstimmung mit seiner natürlichen geistigen wie körperlichen Anlage, wirkliche Kunstwerke lieferte: das heißt also in allen Rollen (wenn dieser Ausdruck erlaubt ist) niederländischen Stils, in allen Rollen, wo ein genaues und glückliches Mosaik einzelner, der Natur abgelauschter Züge, eine getreue, prosaische Wiederholung einer prosaischen Wirklichkeit genügend war. So unerfreulich der Eindruck seines Lear, seines Wallenstein ꝛc., so vorzüglich soll Iffland in allen bürgerlichen Charakteren, besonders wenn dieselben durch einen leisen Anflug von Sentimentalität gefärbt waren, ferner in Rollen aus dem höheren Gesellschaftsleben, in Chevaliers ꝛc. gewesen sein.

Ganz dieselbe Richtung nahm er nun auch als Autor. Bei Schröder hält es einigermaßen schwer, die schriftstellerischen Erzeugnisse mit den Darstellungen als Schauspieler, seine Klingsberge, seinen Ring ꝛc. diese Portraits einer poesielosen, nüchternen Wirklichkeit, mit seiner großartigen Gallerie Shakespear'scher Charaktere, mit seinem Hamlet, Macbeth, Lear, Falstaff ꝛc. in Einklang zu bringen; in vielen Fällen scheint es mehr der Director als der Schauspieler, mehr der Unternehmer als der Künstler gewesen zu sein, der die Auswahl seiner Bearbeitungen geleitet. — Bei Iffland dagegen ist Beides in vollkommenster Uebereinstimmung: der Schauspieler erklärt den Schauspieldichter, wie der Dichter den Schauspieler; in beiden dieselbe kleine Bürgerlichkeit, dasselbe Idyllische, Beschränkte, Familienhafte, dieselbe unmittelbare, prosaische Abschrift der Wirklichkeit — und zwar der Wirklichkeit, wie sie sich darstellt in einem scharfen, aufmerksamen, beobachtenden — aber auch einem nüchternen, einem Auge, das niemals „in schönem Wahnsinn" gerollt hat! — Iffland hatte ursprünglich Theologe werden wollen: so machte er seinen Abfall wieder gut, indem er in seinen Stücken die Bühne selbst zur Kanzel erhob; jene Predigten, die er früher concipirt, sollten nicht ganz verloren sein, sie kehrten wieder in den langathmigen Moralitäten, den tugendhaften Reden und Ermahnungen, der kleinen, beschränkten Weisheit seiner Oberförster, Landleute und dergleichen.

Verstehen Sie dies indessen nicht so, als ob ich damit nun im Allgemeinen den Stab brechen wollte über das familienhafte Drama und

Digitized by Google

speciell die Iffland'schen Stücke. Ich weiß sehr wohl, daß es neuerdings Mode geworden und gewissermaßen zum guten Ton gehört, mit unaussprechlicher Vornehmheit auf Iffland herabzublicken und wohl gar von seinen Stücken den Verfall unserer Bühne herzuleiten.

Was diesen letzteren Vorwurf anbetrifft, so ist er außerordentlich thöricht; weder heben läßt die Bühne sich durch einen einzelnen Dichter, noch läßt sie durch einen einzelnen sich stürzen: sondern immer ist es die Literatur in ihrer Gesammtheit, ist es das innerste Leben des Volkes, ist es die Nation selbst, mit der auch die Bühne steht und fällt.

Allein auch im Uebrigen, glaube ich, werden die Iffland'schen Stücke, wird das gesammte Genre des Familiendramas, wie sich dasselbe gegen Ausgang des vorigen Jahrhunderts bei uns entwickelt hatte, neuerdings zu hart beurtheilt. Das Theater so wenig, wie die Unterhaltungsliteratur, weil beide auf ein unmittelbares, täglich wiederkehrendes Bedürfniß des Publikums berechnet sind, können einer gewissen mittleren Gattung entbehren, einer Gattung, welche, außerhalb der eigentlichen Kunstsphäre stehend, eben nur dem Tage dienen, nur eine augenblickliche Leere mit anmuthiger Zerstreuung ausfüllen und verdecken will. Es können nicht alle Tage Meisterwerke geschrieben werden; ja und selbst wenn sie geschrieben würden, das Publikum fühlt sich nicht jeden Tag in der Stimmung, Meisterwerke zu lesen oder zu sehen: es will sich auch einmal ausruhen von seinen ästhetischen Aufregungen, es will sich einmal gehen lassen, will einmal ein Buch lesen, bloß um zu lesen, ein Stück sehen, bloß um zu sehen, aus purer Neugier, purer Schauluſt, bloß um die Langeweile todt zu machen. — Strenge Kunstrichter freilich können behaupten, das solle nicht sein und wo ein Publikum aus andern Motiven, als bloß immer aus reinstem künstlerischem Interesse ins Theater gehe, da sei es ein schlechtes, ein philiströses Publikum. Behaupten, wie gesagt, läßt sich das; nur was wird mit der Behauptung erreicht? Nicht das Mindeste; die Thatsache bleibt doch, das Bedürfniß ist doch vorhanden und muß befriedigt werden, wie immer es sei. Nun, und was läge da wohl näher, als eben — das Nächste?! das heißt das eigene, tägliche Dasein, die unmittelbare Umgebung in Haus und Hof, in Nachbarn und Gevat-

Digitized by Google

tern? Weder die Verfasser, noch, für die sie bestimmt sind, die Zuschauer dieser Stücke wollen sich dabei sehr in Aufregung bringen, sie wollen sich, so zu sagen, so wenig wie möglich incommodiren lassen, das schwere Geschäft des Amüsements soll so leicht, so bequem wie möglich von Statten gehen. Nun und da sind sie ja alsobald, die Iffland'schen Hofräthe, Sekretaire, Kaufleute, mit ihren Kassendefects, ihren unglücklichen Ehen, ihren Bankerots und ähnlichen häuslichen Calamitäten. Diese Stoffe brauchen nicht erfunden, diese Charaktere nicht künstlich entworfen zu werden: sie werden nur gefunden, sie liegen überall gleichsam auf der Gasse, man braucht sie nur aufzuheben — und falls noch etwas Staub und Schmutz daran sitzen sollte, nur immer rasch: das Publikum wartet, es wird nicht so genau genommen!

Dies Verhältniß ist so einfach, so natürlich, daß es sich auch überall, zu allen Zeiten, bei allen Nationen regelmäßig wiederholt hat, nur begreiflicher Weise überall in verschiedener Form. Unsere sentimentale Komödie aus den vierziger Jahren des vorigen Säculums, die Komödie der Gellert, Schlegel ꝛc. mit ihren Orgons, ihren Selinden und Cephisen, ja um den Gegensatz recht scheinbar zu machen: das gesellschaftliche Lustspiel, das sociale Drama der Franzosen, in dem Augenblick, da ich dies spreche, was ist es anders?!

Gegen die historische Berechtigung also sowie gegen die praktische Nutzbarkeit der Iffland'schen Stücke läßt sich nicht das Mindeste einwenden. Sie sind, wie durchschnittlich alle Stücke, welche Schauspieler zu Verfassern haben, mit großer Bühnenkenntniß geschrieben und haben in einer Reihe charakteristischer, dankbarer Rollen zur Ausbildung und Bereicherung unserer Schauspielkunst wesentlich beigetragen. Sie gewähren überdies ein ziemlich klares, anspruchloses Bild des deutschen Familienlebens und der niederen bürgerlichen Geselligkeit, wie dieselbe sich zu Ende des vorigen Jahrhunderts bei uns ausgebildet hatte: so daß ihnen, wie den sentimentalen und Familienromanen derselben Zeit, schon in dieser Hinsicht eine gewisse geschichtliche Bedeutung gar nicht abzusprechen ist. — Wendet man hiegegen ein, daß der Horizont dieser Stücke doch gar zu eng, ihre Interessen gar zu kleinlich, ihre Moral gar zu hausbacken, so ist freilich auch dies richtig. Aber nur war der

Digitized by Google

Horizont jenes Familienlebens selbst denn größer, diese Moral selbst werthvoller, als sie uns in den Iffland'schen Stücken erscheint? Ein Buckliger, der in den Spiegel sieht und sieht ihm ein Buckliger daraus entgegen, hat der wohl wirklich Recht, den Spiegel zu schelten? Statt also mit den Dichtern, den Stücken zu zürnen, welche, indem sie das deutsche Leben schildern wollen, wie es ist, bei aller Treue, aller minutiösen Sorgfalt doch nichts weiter zu Stande bringen als eben einen Ifflandischen Kassendiebstahl — wie wär' es, wenn wir statt dessen das Ding einmal umkehrten und unterwürfen nicht die Dichter, nicht die Stücke, nein, unser Leben selbst, unseren Staat, unsere Geselligkeit, ja uns selbst, in unserem persönlichen Denken und Fühlen, Wollen und Streben, einer Kritik, und zwar einer sehr gründlichen, sehr praktischen?!

Wenigstens wem hiezu der Muth gebricht, der hat sich auch selbst des Rechtes begeben, über unsere Literatur, unsere Kunst zu Gerichte zu sitzen; nicht einmal Klage führen darf er über die Langweiligkeit und das, in sittlichem Sinne gesprochen, wahrhaft Klägliche, wahrhaft Miserable der Iffland'schen Stücke: es ist keine specifische Ifflandische Langeweile, es ist die allgemeine Oede, die allgemeine Dürftigkeit des deutschen Lebens, die uns aus diesen und allen ähnlichen Stücken angähnt.

Etwas Anderes freilich ist es mit dem ästhetischen, dem künstlerischen Werth der Iffland'schen Stücke, vorausgesetzt daß man diesen Maßstab an sie legen will und darf. In dieser Hinsicht bilden sie den diametralen Gegensatz der Goethe-Schiller'schen Bestrebungen. Wie diese die ganze Welt künstlerisch zu verklären suchen, wie die Kunst, die Schönheit ihnen das höchste, das äußerste Gesetz ist, dem alle anderen sich harmonisch fügen müssen: so hingegen abstrahirt das Iffland'sche Schauspiel von allen Forderungen der Kunst, man möchte sagen: es kennt, es ahnt sie nicht, es begnügt sich mit einer rohen, ungeschlachten Naturwahrheit, es fällt aus der Kunst heraus, es setzt, als hätte Lessing nie gelebt, noch einmal die Moral an die Stelle der Aesthetik, es will noch einmal die Welt nicht verklären, es will sie unterrichten und bessern. — —

Digitized by Google

Gäbe es irgend etwas, das mit dem Unkünstlerischen dieses Standpunktes aussöhnen und uns nachsichtig machen könnte gegen die philisterhafte Moral der Iffländischen Stücke, so wäre es der Vergleich mit seinem Zeitgenossen und Nebenbuhler: Kotzebue. Auch Kotzebue's Erscheinung ist aus der vorhergehenden Sturm- und Drangperiode abzuleiten. Stellt Iffland die Rückkehr jener abstracten, inhaltlosen Bewegung zu den positiven Zuständen des Familienlebens, der Gesellschaft und Sitte dar, repräsentirt er das Philisterthum, die beschränkte Spießbürgerlichkeit, in welcher der deutsche Geist für die Ausschweifungen jener genialen Periode gleichsam Buße thut: so dagegen Kotzebue repräsentirt die Blasirtheit, jenes gänzliche Aufgeben aller ästhetischen, sittlichen und überhaupt aller Grundsätze, welches für einen anderen Theil der damaligen deutschen Welt die Folge eben jener Ausschweifungen war Sie bezeichnen Beide die Rückkehr aus der Genieperiode: aber in Iffland ist der Schwärmer nur philiströs, in Kotzebue ist er frivol geworden. An dramatischem Talent, Einsicht in das Technische der Bühne, Leichtigkeit im Erfinden und Produciren war Kotzebue ohne Zweifel außerordentlich reich, der reichste vielleicht von allen Dichtern unserer modernen Literatur. Wenn er nichts destoweniger durch all dies Talent, all diesen Fleiß keine dauernde Wirkung erreicht hat, wenn unter den mehr als zweihundert Stücken, welche er geschrieben und die zu ihrer Zeit fast alle das Entzücken des Publikums gewesen — und nicht bloß des deutschen: selbst Frankreich, selbst England, Italien, Spanien benutzten die wunderbare Fruchtbarkeit, die Bühnenkenntniß und Erfindungskraft des deutschen Dichters — wenn, sage ich, unter diesen mehr als zweihundert Stücken auch nicht ein einziges sich befindet, das die Nation noch heute mit Stolz, ja nur mit Achtung nennt, vielmehr im Gegentheil: eine solche Nacht der Vergessenheit, ein solcher Aschenregen der Verachtung ist über ihn gesunken, daß selbst seine unverkennbaren (ich weiß keinen anderen Ausdruck) technischen Talente darüber aus dem Gedächtniß der Lebenden entschwunden sind; ja endlich wenn schon jetzt, kaum dreißig Jahre nach seinem Tode, dieser Mann, einst so viel genannt, so viel gesehen, so viel bewundert, wie kaum jemals ein anderer deutscher Dichter, jetzt so

Digitized by Google

verſchwunden, ſo ganz ausgelöſcht iſt, als hätte er niemals gelebt: ſo liegt dies nicht bloß in dem Mangel aller künſtleriſchen, es liegt eben ſo ſehr in dem Mangel aller ſittlichen Motive, es liegt in dem Mißbrauch, den Kotzebue ſelbſt von ſeinem Talente machte, indem er daſſelbe vorſätzlich zum Schmeichler jeder ſchlechteſten Tagesrichtung, zum Diener und Prediger des Gemeinen, Nichtigen, Begeiſterungsloſen entwürdigte. Daß er dabei Anklang fand in ſeiner Zeit, iſt natürlich genug; gab es doch nur allzu Viele, die ſich ihm geiſtesverwandt fühlten, die, wie er, in der harten Arbeit des Denkens, der ſtrengen Schule der Schönheit ſtecken geblieben, an allem ernſten Lebensinhalt, aller Kunſt, aller Freiheit deſperirten und den Zufall, den unverſtändigen, als Gott der Welt erkannten! Allein die ihn erhob, hat ihn auch geſtürzt, die Eitelkeit des Publikums, der er ſchmeichelte; ſie iſt anderen Götzen nachgelaufen und hat ihn unbeklagt in Trümmer zerfallen laſſen. —

Dieſe beiden alſo, mit dem Geleit ihrer Nachahmer, beherrſchten ſeit Anfang der achtziger Jahre die Bühne: Iffland und Kotzebue — und es gehörte daher in der That Muth dazu, auf den von ihnen beherrſchten Brettern, gegenüber dem Beifallklatſchen des Publikums, den Lobſprüchen ihrer Freunde, die reine Fahne der Kunſt, der Schönheit wieder aufzupflanzen.

Goethe allein würde den Muth dazu ſchwerlich beſeſſen haben — oder richtiger, er hätte das Intereſſe dafür nicht gehabt. Was ging ihn die Bühne noch an? Sein Aufenthalt in Italien hatte nicht nur ſeine künſtleriſche Reife, er hatte auch jene künſtleriſche Abgeſchloſſenheit, jenen ſchönen Quietismus, jene äſthetiſche Selbſtſucht entwickelt und gezeitigt, von der Goethe nun einmal nicht frei zu ſprechen iſt, von der wir ihn aber auch gar nicht frei zu ſprechen, in der wir ihn nur zu begreifen brauchen als in einer nothwendigen Folge, einer weſentlichen Seite ſeiner ganzen geſchichtlichen Stellung und Bedeutung. Auch ſeine bedeutendſten dramatiſchen Dichtungen, Anfänge meiſtens aus früherer, jugendlicher Zeit, hatte er in Italien vollendet: Iphigenie, Taſſo, Egmont. Aber ſo ſind es auch eben dieſe Dichtungen, an denen jene Umwandlung ſich am Bemerkbarſten macht. Allerdings hatte Goethe in Italien die letzten Reſte nordiſchen Barbarenthums abgelegt, nicht

Digitized by Google

jedoch, ohne dabei auch Einiges von der alten nordischen Kraft, von der Frische, der Kühnheit, dem Uebermuth einzubüßen, welche seine Jugendgedichte auszeichnen. Er hatte sich von der Schönheit völlig durchfließen lassen, war völlig harmonisch, völlig klar geworden, ja: allein auch diese olympische Ruhe, er hatte sie nur erreicht, indem er auf die Welt resignirte, indem er sich abwandte von der Geschichte und ihren oft unverständlichen, oft unbequemen Forderungen, und sich lediglich in sich selbst, sein eigenes Ich, versenkte. Aus solchen Stimmungen kann wohl ein großer lyrischer, es kann ein großer epischer Dichter hervorgehen, nur kein eigentlich dramatischer. — Der dramatische Dichter will eine ihm gegenüberstehende Welt unterwerfen und besiegen, er will vor Allem aus sich heraustreten, will schaffen und gestalten; er braucht Leidenschaften und gewaltsame, erschütternde Stimmungen. — Von diesem Allen hatte Goethe sich frei gemacht; er wollte nicht mehr kämpfen, nur noch genießen, nicht mehr Fremdes gestalten, nur noch sich selbst entfalten. Daher auch die dramatischen Gedichte, die ich eben nannte, sind mehr lyrischer, mehr epischer, als wahrhaft dramatischer Natur; es sind Gemälde und Spiegelbilder des eigenen Lebens, nicht, was das Wesen des Dramas ist, Gemälde der Welt und der Geschichte; es sind Zustände, nicht Handlungen. Egmont, wie in ihm noch am Meisten erhalten ist aus der alten Zeit des Götz, des Clavigo u. s. w. so enthält er auch verhältnißmäßig noch das meiste dramatische Leben, wiewohl auch in ihm die Individualität des Helden, das Persönlich-Charakteristische gegen die geschichtliche Handlung, den eigentlichen dramatischen Inhalt unverhältnißmäßig hervorgehoben ist. — Auch die späteren Dichtungen Goethe's, in denen er sich der dramatischen Form noch bediente, nehmen immer mehr das Wesen von Selbstbekenntnissen an, werden immer subjectiver, undramatischer, treten immer mehr von der wirklichen Bühne zurück. So namentlich jene Reihe von Dramen und dramatischen Fragmenten, in denen Goethe sich mit der französischen Revolution, diesem ihm höchst verdrießlichen, höchst unbequemen Ereigniß, zurecht zu finden suchte; so ganz vorzüglich der Faust, dieses unvergleichliche, dieses, (ich spreche natürlich nur von dem ersten Theile des Faust) größte Gedicht der modernen Zeit — aber bei alledem kein dramatisches Gedicht!

Digitized by Google

Goethe leitet mit diesen Dichtungen das spätere Drama der Romantiker ein, das gleichfalls von der Bühne keine Notiz nahm, ja das, wie wir sogleich noch sehen werden, ordentlich eine Ehre darin setzte, nicht aufführbar zu sein, und so die dramatische Form an sich selbst zu vernichten.

Und so könnte es zweifelhaft erscheinen, ob Goethe jemals noch den Weg zur praktischen Bühne gefunden hätte, wenn nicht ein äußerlicher Anlaß dazwischen getreten wäre. Kurze Zeit nämlich nach Goethe's Rückkehr aus Italien, gefiel es dem Herzog, ihn mit der obersten Leitung des neu errichteten Hoftheaters zu Weimar zu bekleiden. — In Weimar hatten seit Mitte des Jahrhunderts die besten der damaligen Theatergesellschaften gespielt: wozu theils die günstige Lage an der Heerstraße nach Leipzig, theils das Interesse beitragen mochte, welches der Hof an diesen und andern Kunstbestrebungen nahm. So hatten namentlich Döbbelin und Koch zu wiederholten Malen in Weimar gespielt, und ein kleines, aber dankbares und aufmerksames Publikum herangebildet. In den siebziger Jahren hatte die Seyler'sche Gesellschaft, deren ich neulich bei Erwähnung des Mannheimer Theaters gedachte, in Weimar gespielt; auch von Eckhofs untergehender Sonne waren noch einige Strahlen auf die dortige Bühne gefallen. Nachdem sodann seit 1785 die Belluomo'sche Gesellschaft gefolgt war, bei der sich gleichfalls einige vorzügliche Mitglieder, wie Malkolmi u. A. befanden, so übernahm im J. 1790 der Herzog selbst das Theater als ein fürstliches Institut. Goethe, wie gesagt, erhielt die Oberleitung. Er scheint sich dabei Anfangs darauf beschränkt zu haben, die Richtung jenes fürstlichen Gesellschaftstheaters, dessen ich in meiner letzten Vorlesung Erwähnung that und das, den Umständen gemäß, hauptsächlich leichte, kleine Stücke, Lust- und Singspiele, flüchtige Tageswaare, zur Aufführung brachte, jetzt in erweitertem Maßstabe zu wiederholen. Für diese Annahme wenigstens spricht das Repertoire dieser ersten Jahre, das kaum noch eine Spur zeigt von jener ideellen, großartig künstlerischen Richtung, welche die spätere Weimarische Bühne zu einem so bedeutenden Wendepunkt unserer ganzen dramatischen Kunst gemacht hat. Erst von der Bekanntschaft mit Schiller, seit 1794, datirt das lebendigere Interesse, das Goethe an dem Theater nahm, sowie die Er-

Digitized by Google

hebung der Weimarischen Bühne, die sich als die Frucht der vereinten Anstrengungen dieser beiden Männer herausstellt.

Schiller befand sich damals, wie neulich erwähnt, in einem ähnlichen Durchgange, wie Goethe ihn eben in Italien vollendet hatte. Aber der Inhalt freilich und darum auch das Resultat beider Entwicklungen war ein völlig verschiedenes. Hatte die Schönheit es in Goethe nicht weiter gebracht, als gleichsam nur zum Besitze ihrer selbst, so dagegen in Schiller entwickelte die Schönheit sich unmittelbar zur Freiheit. Es genügte ihm nicht, nur sein eigenes Inneres verklärt und geläutert zu haben: auch die Welt selbst, die Geschichte, die praktische Entwicklung der Völker, das unmittelbare Dasein des Augenblicks soll sich harmonisch, in freier Schönheit, gestalten; die Kunst stellt sich ihm dar als eine „Erziehung des Menschengeschlechts" zu Freiheit und Sittlichkeit.

So leitet Schiller überall aus dem bloß persönlichen Leben heraus in das großartigere, das Leben der Völker; die bloße Dialektik persönlicher Leidenschaften wird überboten bei ihm durch die höhere, die Dialektik historischer Gegensätze; das Drama erweitert sich ihm zu einem Spiegel der Geschichte, einem Abbild der Gegenwart und ihrer politischen Krisis. Der Weg, den die Masse der Nation praktisch zu vollenden hat, der Weg von dem bloß ästhetischen zum politischen Bewußtsein, aus der bloßen Innerlichkeit des Schönen in die erfüllte, bewegte Welt des historischen Lebens — dieser Weg, auf welchem allein das Heil unserer Zukunft liegt und den daher die ganze Nation sich entschließen muß zu wandeln, früher oder später, jetzt oder künftig, freiwillig oder genöthigt durch ein Uebermaß schmerzlichster Erfahrungen, ist von Schiller in seinen Dichtungen prophetisch vorgebildet worden, vor Allem und am Deutlichsten in seinen historischen Dramen, diesen vollendetsten Erzeugnissen seiner letzten, reifsten Zeit. Aus den beschränkten Kreisen Iffland'scher Familiengemälde, aus der kläglichen Enge unseres häuslichen Daseins, wagte Schiller es, den Blick seines Volkes emporzulenken auf die majestätischen, die Höhen der Geschichte; der Kotzebue'schen Bühne der Frivolität, der Unsittlichkeit, der hohlen, nichtigen Unterhaltung setzte er ein Drama der Freiheit, des Enthu-

Digitized by Google

ſiasmus, der Sittlichkeit, ſetzte ihm eine Bühne entgegen, in der, wie in einem Tempel, einer Kirche, das gerührte Volk zu allem Größten und Edelſten, zum Dienſt des Vaterlandes, zum Opfertode der Freiheit entzündet werden ſollte!

Zerſtreut, mißbraucht, an das Kleine und Nichtige gewöhnt, wie das Publikum war, durfte man es in der That als keine geringfügige Aufgabe betrachten, dieſe neue, großartige Dichtweiſe, eine Dichtweiſe, die ſich ſo hoch über die gemeinen Bedürfniſſe der Menge erhob, in das Verſtändniß, die Freundſchaft des Publikums einzuführen. Auch hier mußte Alles erſt vorbereitet, gebildet, geſchaffen werden: Schauſpieler ſowohl, welche dieſer neuen, idealen Darſtellungsweiſe mächtig — das heißt, welche ſelbſt entzündet waren von jener idealen Begeiſterung, jener unvergänglichen, weil innerlichen Jugend und Friſche, welche den Dichter ſelbſt erfüllte, ja die nur des Verſes mächtig waren, wie er ſich jetzt in dieſen Schiller'ſchen Dramen, in majeſtätiſchem Gang, machtvollen Schwunges, vernehmen ließ: als auch ein Publikum, als Zuſchauer, welche ſich geneigt und fähig fühlten, der billigen Rührung der Iffland'ſchen, dem leichtſinnigen Zeitvertreib der Kotzebue'ſchen Komödie zu entſagen, und den Wirkungen der Kunſt mit ernſtem, gläubigem Sinne ſich hinzugeben, gleich einem Gottesdienſt, einem politiſchen, einem religiöſen Akte.

Und hier nun wiederum iſt es, wo Goethe's Thätigkeit glücklich ergänzend eingriff. Iſt die Bildung des Weimariſchen Repertoires hauptſächlich Schiller's Werk, verdanken wir ihm jene unſterblichen Stücke, jene Wallenſtein, Maria Stuart, Tell, die bis zu dieſem Augenblick die Grundlage, und mehr noch, die ganze Habe, das geſammte Beſitzthum unſerer nationalen Bühne bilden: ſo iſt es dagegen vornämlich Goethe's Verdienſt, nicht nur jene Reihe vorzüglicher Schauſpieler, jene Graff, Oels, Wolf, jene Jagemann, jene Schröter, dieſe vorzüglichſten Stützen und Zierden der Weimariſchen Bühne, gebildet, ſondern auch im Allgemeinen, durch die ganze Art, den ganzen Geiſt ſeiner Führung, das Weimariſche Theater zu einer wahrhaften Kunſtanſtalt, einer Schule alles Großen, Schönen, Edlen, erhoben zu haben.

Und dies iſt denn allerdings die wahre Bedeutung der Weimariſchen

Digitized by Google

Bühne, es ist zugleich derjenige Punkt, auf den ihre eigentliche Größe, ihr Anspruch auf Unsterblichkeit und geschichtlichen Werth sich gründet. — Ueber das, was man in der Schauspielerwelt die Goethe'sche Schule nennt, die besondere Darstellungsweise, vielleicht muß man schon sagen, die Manier jener von Goethe gebildeten Schauspieler, ihre Art des Vortrags, der Haltung, des Ausdrucks, vor Allem über ihr ursprüngliches Talent, ihre angeborene künstlerische Begabung ist in neuerer Zeit viel hin und hergestritten worden; man hat Zweifel geäußert, ob diese Schule nur überall wirklich so vortrefflich, diese Talente so bedeutend, diese Leistungen so außerordentlich gewesen; man hat das Bedenken erhoben, wie es zugegangen, daß diese Schule, wenn sie wirklich so bedeutend gewesen, so wenig Schüler, so wenig Meister hinterlassen, wie es überhaupt möglich geworden, daß diese Bühne, wenn sie wirklich so sehr auf der Höhe des deutschen Theaters gestanden, in so wenigen Jahren so rasch, so kläglich, so ohne einen Nachhall, eine Erinnerung ihrer einstigen Größe gesunken ist.

Allein auf alle diese Fragen und Einwendungen kommt es hier in Wahrheit gar nicht an oder wenigstens stehen sie alle erst in zweiter Reihe. Zugegeben, daß die einzelnen Darstellungen der Weimarischen Bühne keineswegs immer so unübertrefflich, so mustergiltig gewesen, wie man nach dem außerordentlichen Ruhm dieses Theaters vermuthen möchte, zugegeben namentlich, daß die einzelnen Darsteller keineswegs immer die vorzüglichsten, zugegeben sogar, daß selbst unter den berühmtesten Künstlern der Weimarischen Bühne einer oder der andere gewesen, dessen Ruhm die genaue und unparteiische Kritik eines fremden Publikums kaum dürfte ausgehalten haben, daß aber auch unter denen, deren Lorbeer ein wohlverdienter, dennoch nicht Einer ist, der sich den wahrhaft großen, den eigentlichen Schauspielern des deutschen Theaters, den Eckhof, Schröder, Fleck ꝛc. zur Seite stellen dürfte — zugegeben dies Alles: so wird durch diese Einzelheiten der Ausführung doch die große, die erhabene Idee, welche der Weimarischen Bühne zu Grunde liegt, nicht geändert, so wird dadurch doch die Thatsache nicht geändert, daß von allen Theatern, welche Deutschland bis dahin besessen hatte, das Weimarische die damalige Aufgabe der Bühne am Tiefsten begriffen,

Digitized by Google

daß es den Höhenpunkt, bis zu welchem damals die Entwicklung unſeres Theaterlebens gelangt war, am Reinſten, am Vollendetſten dargeſtellt hat. — Mit Einem Worte: die Weimariſche Bühne von den neunziger Jahren des vorigen bis in das zweite Decennium des laufenden Jahrhunderts war die Verwirklichung jener idealen Bühne, zu der man, wie Sie Sich entſinnen, ſchon ſeit Leſſing, ſchon ſeit der verunglückten Hamburger Unternehmung von 1767 hingeſtrebt hatte und deren Weſen darin beſtehen ſollte, allen zufälligen Schwankungen des Zeitgeſchmacks, allen Berechnungen des Eigennutzes entrückt, ausſchließlich der Kunſt und ihren reinſten, höchſten Erzeugniſſen zu dienen. Wie Goethe in ſeiner eigenen Perſon die äſthetiſche Bildung des achtzehnten Jahrhunderts gleichſam verkörpert und zum Abſchluß bringt: ſo auch in der von ihm geleiteten, von ſeinem Geiſt beherrſchten Weimariſchen Bühne wird die rein äſthetiſche, rein künſtleriſche Richtung, zu welcher, mit der übrigen Literatur, auch das deutſche Theater während des ganzen achtzehnten Jahrhunderts hingeſtrebt hatte, zum Abſchluß, zur Vollendung gebracht. Wie neben den Gellert's und Schlegel's die Truppen Schönemann's und Ackermann's, wie neben Leſſing Eckhof und ſeine Schule, neben den Stürmern und Drängern Schröder, neben Schiller, dem Dichter der Räuber, das aufſtrebende Theater zu Mannheim: ſo auch Goethe hat eine Bühne neben ſich, die gleichſam die Ergänzung, das Abbild, den Spiegel ſeiner literariſchen Stellung bildet — und nicht bloß neben ſich, nein: er hat ſie ſich ſogar ſelbſt geſchaffen, ſie iſt ſein Werk, ſein Weſen, ſein Ich: neben dem Dichter der Schönheit die ſchöne Bühne, neben dem vollendeten Künſtler das vollendete Kunſttheater, neben Goethe das Goetheſche Theater zu Weimar! —

Es iſt wahr, daß weder die ſchöne Subjectivität, die harmoniſche, künſtleriſche Innerlichkeit das höchſte Ziel der Kunſt überhaupt iſt, noch auch möchte mit einer bloß kunſtgemäßen, bloß äſthetiſch vollendeten Bühne das höchſte Ziel erreicht, die größte Aufgabe gelöſt ſein, welche der Entwicklung des Theaters überhaupt geſteckt iſt. Vielmehr wie das ſchöne Subject, mit dem Weiterſchreiten des öffentlichen Lebens, ſich fortbildet und erweitert zum ſchönen und zugleich politiſchen, zugleich

Digitized by Google

praktiſchen Subject, wie der Dichter des Herzens aufgeht endlich in dem Dichter der Welt, der Dichter der Schönheit in dem Dichter der ſchönen Wirklichkeit: ſo auch über der äſthetiſchen, der Kunſtbühne Goethe's würde die wahre Volks-, die wahre Nationalbühne ſtehen: eine Bühne, die nicht bloß der Ausdruck eines gereinigten Geſchmacks, nein — des Nationallebens ſelber, und zwar eines freien, glücklichen, bewußten Lebens!

Allein dazu, wie ſchon Leſſing geklagt hat, würde vor Allem gehören, daß wir ſelbſt erſt eine Nation, ein Volk, ein freies, glückliches, wären. Und da es damit, allen Anzeichen nach und den vielen ſchönen Verheißungen, mit denen man neuerdings unſere Ohren zu betäuben ſucht, zum Trotz, vermuthlich noch gute Weile haben wird, ſo haben wir keinen Grund und ſollen wir am Allerwenigſten uns herausnehmen, gering zu denken von dem, was Goethe in Weimar geleiſtet, was er für uns erworben und errungen hat; ſo ſollen wir am Allerwenigſten mit eklem Zahne nagen und zerren an dieſem Lorbeer, der das Gedächtniß des Weimariſchen Theaterlebens umgiebt. Es iſt noch nicht das Größte geweſen, was die Bühne überhaupt, aber doch das Größte, was unſere, was die deutſche Bühne, die Bühne eines unfreien, unpatriotiſchen Volkes zu leiſten vermochte!

Auf dieſer großartigen, dieſer würdigen Bühne nun alſo, durch die Vermittlung dieſer vorzüglichen, dieſer löblichen Darſteller, unter einer ſo umſichtigen, ſo künſtleriſchen Leitung erſchienen ſeit Ende des Jahrhunderts jene Schiller'ſchen Tragödien, erſchienen Goethe's Iphigenie und Taſſo, erſchien neben Shakeſpeare's Meiſterwerken der phantaſtiſche Genius Calderon's, erſchien namentlich auch, woran Schröder ſich nicht gewagt, Leſſing's Nathan, den für die praktiſche Bühne erworben zu haben wir dem Weimariſchen Theater, insbeſondere Schiller's Bemühungen verdanken: Schillers, der ſich dem humanen, auf Freiheit und Sittlichkeit gerichteten Geiſte dieſer Leſſing'ſchen Dichtung innerlichſt verbunden fühlen mußte und der daher auch begierig die Gelegenheit ergriff, ſeinem großen Geiſtesgenoſſen dies ſchöne, dies würdigſte Denkmal zu ſtiften.

Nicht lange, ſo ſuchten auch andere Bühnen ſich dieſem künſtleriſchen

Digitized by Google

Streben anzuſchließen. Zwar darüber dürfen wir uns nicht täuſchen, und wollten wir es, ſo würden die Repertorien jener Zeit uns widerlegen: auch damals, in der ſchönſten Blüthezeit der Schiller'ſchen Dichtung, blieben Iffland und Kotzebue nichtsdeſtoweniger immer noch die Könige der Bretter, ja man trug kein Bedenken, Kotzebue neben Schiller zu nennen als ein gleiches Talent, wie man früher auch die Dichtungen des wahnſinnigen Lenz für Goethe'ſche Produkte gehalten oder Zſchokke's Abällino in eine Reihe geſtellt hatte mit Schiller's Räubern. Immerhin indeſſen, daß es der idealen Kunſtrichtung unſerer großen Dichter überhaupt nur gelang, ſich ein Publikum zu bilden, ſei es zunächſt auch nur ein kleines, daß die edle, majeſtätiſche Sprache des Schiller'ſchen Kothurns überhaupt laut werden durfte zwiſchen den Tugendpredigten Iffland's, den platten Späßen, den frivolen Deklamationen Kotzebue's und ihrer beiderſeitigen Nachahmer: ſchon dies war etwas Großes, ſchon dies war eine That, ſchon dies zeigt, wie ſehr recht diejenigen haben, welche da behaupten, daß die große Maſſe, wie zu Geſchmackloſigkeit und Frivolität, ebenſo zu Geſchmack und ächtem Kunſtſinn ſich heranbilden laſſe und daß daher, wo ein Bühnenvorſtand, die Schuld ſeiner ſchlechten Theaterführung mit dem ſchlechten Geſchmack des Publikums, den verdorbenen Anſichten der Menge entſchuldigt, das nicht ſich entſchuldigen — vielmehr es heißt den Stab brechen über ſich ſelbſt, es heißt ſich ſelbſt der höchſten Ehre, dieſer, Bildner und Führer ſeiner Zeit zu ſein, freiwillig berauben!

Am Nachhaltigſten war die Wirkung, welche das deutſche Theaterleben von der Weimariſchen Bühne erfuhr, in Berlin — am Nachhaltigſten, ſage ich: nicht am Raſcheſten, nicht am Unmittelbarſten.

Wir haben, in der neulichen Vorleſung, das Berliner Theater in der Döbbelin'ſchen Epoche verlaſſen, zur Zeit der Schröder'ſchen und Brockmann'ſchen Gaſtſpiele. Wenige Jahre darauf, im J. 1786, nach dem Tode Friedrichs des Großen, wurde es zum königlichen oder, wie man es damals nannte, zum Nationaltheater erhoben; die beſcheidene Bühne in der Behrenſtraße, auf dem Hofe eines Privathauſes, wurde geſchloſſen und das Komödienhaus auf dem Gensd'armenmarkt, in welchem bis dahin nur franzöſiſchen Künſtlern zu

Digitized by Google

ſpielen vergönnt geweſen, dem deutſchen Drama eingeräumt. Auch hier wurde eine künſtleriſche Leitung beliebt; ſie war den Profeſſoren Ramler und Engel anvertraut — oder vielmehr, da Ramler ſein Amt nur ſehr kurze Zeit, und auch dann nur dem Namen nach führte, dieſem Letzteren allein. — Engel ſtand völlig in der familienhaften, ſpießbürgerlichen Richtung der Iffländiſchen Stücke; bei vielem Scharfſinn im Einzelnen, bei einer glücklichen Gabe der Beobachtung, einem Reichthum kleiner, feiner Bemerkungen über Vortrag, Darſtellung, ſceniſche Wirkung, war ihm doch für das eigentlich Poetiſche, das Ideale, jede Fähigkeit, jedes Verſtändniß, ſogar jede Neigung verſagt. Die ganze neuere Schule, obſchon ſie damals kaum mehr eine neue war, obſchon ſie bereits alle Adern des deutſchen Lebens ſegnend, fruchtbringend durchdrang, Shakeſpeare, Goethe, Schiller, waren ſeiner nüchternen, beſchränkten Natur nicht allein unbequem, ſondern geradezu verhaßt. Engel bildet, mitten in einer unendlich reicheren, unendlich entwickelteren Zeit, eine karrikirte Wiederholung jener Nicolai, jener Mendelsſohn, jener Berliner Kritiker überhaupt, welche, um Mitte des Jahrhunderts, durch ihre Schärfe, ihre kalte, nüchterne Verſtandesmäßigkeit ſo vortheilhaft auf unſere Literatur eingewirkt hatten, deren Standpunkt aber jetzt, nachdem der Horizont unſerer Literatur durch Leſſing und Shakeſpeare, durch Goethe und Schiller ſo unermeßlich erweitert war, nicht wohl erneuert werden durfte, am Wenigſten, wo es die Leitung einer anſehnlichen und einflußreichen Bühne galt.

Was unter dieſen Umſtänden in Berlin geleiſtet ward, läßt ſich zum Voraus abnehmen. Kotzebue war der Held des Tages, das Publikum vergötterte, der Hof fetirte, dekorirte, penſionirte, das Theater repetirte ihn ohne Unterlaß; die trefflichen, zum Theil ausgezeichneten Kräfte, welche das Berliner Theater ſchon damals vereinigte und von denen ich an dieſer Stelle nur das Unzelmann'ſche Ehepaar, Czechtitzky, Fleck, Mattauſch ꝛc. namhaft machen will, wurden zu Stücken, wenn es hoch kam, wie Menſchenhaß und Reue, Dienſtpflicht, Otto von Wittelsbach, Ludwig der Springer, das Mädchen von Marienburg und dergleichen verwendet. — Neben Kotzebue herrſchte Iffland: beſonders ſeitdem er im Jahre 1797 perſönlich zum Director des Berliner

Digitized by Google

Nationaltheaters berufen worden. Iffland's Direction ist zahlreichen und heftigen Angriffen ausgesetzt gewesen; dieselben sind zum Theil noch jetzt nicht verschollen, noch jetzt fehlt es nicht an Stimmen, welche von Iffland's Berliner Direction und seinem verweichlichenden, entnervenden Einfluß den Verfall der deutschen Bühne datiren.

Dieser letztere Vorwurf, auch wenn er nicht an sich ungereimt und unmöglich wäre, ist doch jedenfalls ein ungerechter. Niemand, auch seine erbittertsten Gegner nicht, können noch werden sie jemals den Fleiß, den Eifer, die künstlerische Gewissenhaftigkeit, die vielleicht nicht geniale, nicht großartige, aber immer ernste, immer würdige Art abläugnen, mit welcher Iffland die Direction des Berliner Theaters geführt. Daß er dabei seiner eigenthümlichen Ifflandischen Richtung mehr Raum gab, als der Bühne selbst gut war, daß er mit Vorliebe solche Stücke zur Darstellung brachte, in denen er sein beschränktes, jedoch innerhalb dieser Schranken ausgezeichnetes Schauspielertalent zur Geltung bringen konnte, das heißt also vor Allem und ganz besonders seine eigenen Stücke und was ihnen, in Nachahmung und Wiederholung, verwandt und ähnlich war — dies Alles war nicht Recht, gewiß nicht: aber es war naheliegend, es war natürlich, man muß es tadeln, aber auch begreiflich, auch verzeihlich finden. Ueberdies, wie Iffland, wennschon von Natur ausschließlich für bürgerliche, vorzüglich komische und sentimentale Charaktere bestimmt, dennoch technische Bildung, Verstand und Beobachtungsgabe genug besaß, um auch in solchen Rollen, welche eigentlich außer der Sphäre seines Talentes lagen, sich doch immer noch leidlich aus der Affaire zu ziehen und, wenn auch nicht das Richtige, so doch etwas zu leisten, das einstweilen und dem großen Haufen gegenüber so ungefähr wie das Richtige aussah: so auch bei seiner Directionsführung stand ihm ein ähnliches aneignendes Talent, ein Talent zur Seite, fremden, im Grunde seines Herzens ihm sogar feindlichen, sogar verhaßten Richtungen dessen ungeachtet so viel Spielraum zum Mindesten zu vergönnen, wie der Geschmack der Zeit und ein gewisses ästhetisches Gleichgewicht verlangten. — Auf diese Weise erklärt es sich, wie die Berliner Bühne gerade unter Iffland's Leitung nichts destoweniger diejenige war, welche die ideale Richtung der Schil-

Digitized by Google

ler'schen Stücke am Lebhaftesten ergriff, am Glücklichsten darstellte, am Weitesten verbreitete. Freilich wurde Iffland darin unterstützt, man könnte auch sagen: er wurde dazu genöthigt durch den glücklichen Zufall, daß gerade damals in Berlin eine Anzahl von Künstlern vereinigt war, welche von der Natur selbst für die großartigen, idealen Charaktere der Schiller'schen Tragödie bestimmt zu sein schienen: an ihrer Spitze und als einer der größten Schauspieler, welchen die Deutsche Bühne jemals besessen, Fleck. — Fleck war für Schiller, was Eckhof für Lessing, Schröder für Shakespeare: sein theatralischer Stellvertreter, sein berufener, sein (daß ich so sage) eigener, persönlicher Sprecher. Erlauben Sie, daß ich, zur Charakteristik dieses vorzüglichen Künstlers, mich der Worte eines Mannes bediene, der ohne Vergleich von Allen, welche leben, die genaueste Kenntniß unserer Theatergeschichte besitzt: eines Mannes, der jene glänzende, jene unvergleichliche Periode der deutschen Bühne noch als Augenzeuge belebt hat und der seine Erinnerungen in einem reichen Schatz der feinsten Bemerkungen, Urtheile und Schilderungen niedergelegt hat. Sie errathen ohne Weiteres, daß ich von Tieck spreche. Auch über Fleck hat Tieck sich vielfach ausgesprochen; ich wähle, aus vielen, folgende Stelle des Phantasus, die mir das Wesen des großen Schauspielers am Vollständigsten zu schildern scheint. „In den Rollen (sagt Tieck) seines Esser, Tankred, Ethelwolf war er bezaubernd, am Meisten als Infant Pedro in Ines de Castro.... Sein Organ war von der Reinheit der Glocke und so reich an vollen klaren Tönen in der Tiefe wie in der Höhe, daß nur derjenige mir glauben wird, der ihn gekannt hat, denn wahres Flötenlispeln stand ihm in der Zärtlichkeit, Bitte und Hingebung zu Gebot, und ohne je in den knarrenden Baß zu fallen, der uns so oft unangenehm stört, war sein Ton in der Tiefe wie Metall klingend, konnte in verhaltener Wuth wie Donner rollen, und in losgelassener Leidenschaft mit dem Löwen brüllen. Der Tragiker, für den Shakespeare dichtete, muß viel von Fleck's Vortrag und Darstellung gehabt haben, denn diese wunderbaren Uebergänge, diese Interjectionen, dieses Anhalten, und dann der stürzende Ton der Rede, sowie jene zwischengeworfenen naiven, ja an das Komische grenzenden Naturlaute und Nebengedanken, gab er so natürlich wahr, daß wir gerade

Digitized by Google

dieſe Sonderbarkeit des Pathos zuerſt verſtanden. . . . Viele der Schillerſchen Charaktere waren ganz für ihn gedichtet . . aber der Triumph ſeiner Größe war wohl der Räuber Moor. Dieſes titanenartige Geſchöpf einer jungen und kühnen Imagination erhielt durch ihn ſolche furchtbare Wahrheit, edle Ergebenheit, die Wildheit mit ſo rührender Zartheit gemiſcht, daß ohne Zweifel der Dichter bei dieſem Anblicke ſelbſt über ſeine Schöpfung hätte erſtaunen müſſen."

Neben Fleck ſtand damals der bereits früher genannte Mattauſch, deſſen Don Carlos als unvergleichlich gerühmt wird, ſtand die Unzelmann, berühmter noch unter ihrem ſpäteren Namen als Frau Bethmann: eine Künſtlerin von unverſiegbarer Genialität, gleich groß in der komiſchen wie in der tragiſchen Muſe. Den Preis ihrer Kunſt ſoll jedoch auch ſie in der Schiller'ſchen Tragödie errungen haben. Sie wird gerühmt als die erſte unter den Künſtlerinnen der deutſchen Bühne, welche den Schiller'ſchen Vers vollkommen beherrſchte; das wunderbar herrliche, wohllautende Organ dieſer Künſtlerin ſoll den feierlichen Schiller'ſchen Rythmen, dem Pomp und Reichthum ſeiner Sprache eine Majeſtät, eine Würde, eine Kraft gegeben haben, durch welche die Wirkung geradewegs unwiderſtehlich ward.

Von dieſen Kräften unterſtützt, auch durch ein Gaſtſpiel in Weimar mit Goethe und Schiller perſönlich befreundet und in den Geiſt der Weimariſchen Anſtalt, ſoweit es ſeiner Natur eben möglich war, eingeweiht, ging Iffland ſogar mit der Aufführung Schiller'ſcher Stücke den übrigen Bühnen voran. Die Jungfrau von Orleans, die Braut von Meſſina, Wilhelm Tell haben in Berlin theils ihre erſten, theils ihre glänzendſten Darſtellungen erlebt. Namentlich der Krönungszug, mit welchem Iffland die Jungfrau ausſtattete, erregte, als ein erſter Verſuch, auch dem klaſſiſchen Drama jene Vortheile des Luxus und des Sinnenreizes zuzuwenden, welche man bis dahin ausſchließlich der Oper überlaſſen, durch ganz Deutſchland eine außerordentliche Senſation und hat, wenn nicht in der Geſchichte des Theaters ſelbſt, doch in der Geſchichte des Coſtüms, der theatraliſchen Ausſtattung Epoche gemacht.

Aber kehren wir jetzt zu Schiller dem Dichter zurück. Er hatte, wie wir geſehen haben, in ſeinen Tragödien der Nation eine großartigſte

Digitized by Google

Schule nationaler, volksthümlicher Gesinnung eröffnet; er hatte die Geschichte selbst hineingezaubert in den engen Kreis der Theaterwände, er hatte dem kriegerischen Heros des Jahrhunderts, dem Eroberer Napoleon den Kriegsfürsten des dreißigjährigen Krieges, Wallenstein, er hatte der Befreiung des deutschen Volkes von der französischen Fremdherrschaft, den Aufständen der Tyroler, der Begeisterung der Freiheitkriege das Drama der Freiheit, den Tell, in prophetischem Geiste vorangesendet. Welche schönsten Früchte hätte man nicht von diesen Knospen hoffen, welche reichste Nachfolge von diesem herrlichen Anfang erwarten mögen?!

Allein auch hier, wie zur Zeit der Reformation, tritt gerade das Gegentheil ein. Auch Schiller ist nur ein glänzendes Vorbild, ein energischer Auszug dessen, was unsere Literatur später wieder einmal werden soll; auch ihn, wie ehemals Lessing, ließ die Nation im Stich — die Nation, sage ich: nicht das Theaterpublikum einer einzelnen Stadt. — Dann erst würde die Schiller'sche Dichtung zu ihrer vollen Wahrheit gelangt sein, dann erst würde diesen Anfängen einer nationalen Bühne, welche Schiller gründete, sich eine weitere Entwicklung angeschlossen haben, wenn diese Grundsätze der Freiheit, der Vaterlandsliebe, der praktischen Sittlichkeit, welche den Dichter belebten, zugleich die Nation ergriffen hätten, wenn dieser Uebergang vom ästhetischen zum politischen, vom persönlichen zum geschichtlichen Bewußtsein, welchen die Poesie in Schiller gemacht, zugleich von dem ganzen Volke getheilt worden wäre, wenn (mit Einem Worte) dem Liede des Dichters eine That des Volkes geantwortet hätte!

Diese That aber blieb aus. Schiller's Dichtung ist ein bloßes Postulat, ein bloßer kategorischer Imperativ, den er seiner Zeit hinhält, dessen Giltigkeit seine Zeitgenossen zwar anerkannten: aber bei dieser hohlen theoretischen Anerkenntniß hatte es auch sein Bewenden. Zu derselben Zeit, meine Herrschaften, da Schiller im Tell seinem Volke zurief sich anzuschließen an das Vaterland, diese einzigen Wurzeln aller Kraft und alles Lebens, da das köstliche: Seid einig, einig, einig! die Räume unserer Schauspielhäuser erfüllte, da das Theaterpublikum vor Rührung außer sich gerieth bei jenem Schwur der Rütliscene:

Digitized by Google

Wir wollen sein ein einig Volk von Brüdern
In keiner Noth uns trennen und Gefahr.
Wir wollen frei sein, wie die Väter waren,
Eher den Tod als in der Knechtschaft leben.
Wir wollen trauen auf den höchsten Gott
Und uns nicht fürchten vor der Macht der Menschen...

zu derselben Zeit, meine Herrschaften, buhlten deutsche Fürsten um die Ehre, sich an Frankreich verkaufen zu dürfen, verriethen deutsche Diplomaten alle heiligsten Interessen unseres Vaterlandes, zogen Deutsche das Schwert gegen Deutsche!

Eine solche Zeit, eine solche Nation ist keiner großen Literatur weder werth noch fähig; die Dichtung weigert sich, einem Volke sich preis zu geben, das ihre köstlichsten Früchte nur zum Spielwerk mißbraucht.

Von daher also der Stillstand unserer Literatur; von daher jenes Irregehen und Umherschweifen unserer Kunst, jene Capricen der Romantiker, jene Nachahmung fremder Literaturen, jene Geschmacklosigkeit und Barbarei, in welche die deutsche Poesie im Großen und Ganzen sich seit Schiller und Goethe allerdings verloren hat und die den wüsten Jahrhunderten nach der Reformation entspricht; daher namentlich der Verfall unserer Bühne, der Ruin unsers Theaters, der Untergang unserer dramatischen Kunst!

Es erscheint mir überflüssig, wollte ich Sie hier noch mit einer speciellen Geschichte der Verirrungen behelligen, in welche die deutsche Bühne sich im Verfolg dieser Umstände verloren. Das Eine Wort, nach welchem die Zeit verlangte, sollte nicht ausgesprochen, der Eine Weg, der sie hätte zum Heile führen können, sollte nicht betreten werden: welch Interesse denn kann dies Stammeln, dies Irregehen für uns haben, das nur die Unmöglichkeit verräth, das Richtige auszusprechen und zu finden? — Einem künftigen Geschichtschreiber unserer Bühne, in künftigen, glücklicheren Tagen, wo unsere Kunst, unsere Geschichte erreicht haben wird, wonach sie jetzt noch in ohnmächtigen Versuchen vergebens ringt, das Ziel volksthümlicher Freiheit und Unabhängigkeit — einem

Digitized by Google

künftigen Geſchichtſchreiber unſerer Bühne, im befriedigten, glücklichen Beſitze Alles deſſen, wonach wir jetzt noch, wie in Träumen, vergeblich haſchen, wird auch die Geſchichte dieſer Irrfahrten und Fehlgriffe von Intereſſe ſein; er wird mit ordnender, mit verſöhnender Hand dieſe Gruppen zurechtſtellen können, die jetzt noch vor unſeren Blicken, gleich Schemen, rathlos durch einander wirbeln. — Für die jetzige Zeit dagegen muß es ehrlich ausgeſprochen, ja es kann nicht lebhaft, nicht dringend genug wiederholt werden, daß alle dieſe Verſuche, in denen die deutſche Dramatik ſeit vierzig Jahren ſich erſchöpft hat, nichtig ſind. Aus dieſem ganzen Gewirr von Stücken und Nachahmungen und Fragmenten führt kein Weg in die Zukunft der deutſchen Bühne; unſer Theater, wo es wirklich wieder lebendig werden will — richtiger geſagt: zu der Zeit, wo es wird wieder lebendig werden können, wird es jedesmal an dem Schiller'ſchen Drama wieder anknüpfen müſſen. Mit Einem Worte: nur in dem Schiller'ſchen Drama lebt der Keim der Zukunft — weil in ihm allein der Gedanken der Freiheit lebt!

Ich begnüge mich demnach, Ihnen von den Schickſalen des deutſchen Dramas ſeit Schiller's Tode nur eine flüchtige hiſtoriſche Notiz zu geben; den Maßſtab, dieſe verſchiedenen Erſcheinungen zu beurtheilen, haben Sie, nach den früheren Auseinanderſetzungen über das Princip dieſer ganzen Entwicklung, ſelbſt in Händen.

Zuerſt alſo die Romantiker. — Die Romantiker, wie ſie eine ſpezielle Aufgabe darin fanden, das Schiller'ſche Drama zu bekämpfen, ſo bilden ſie auch in ihrer übrigen Erſcheinung das eigentliche Widerſpiel der Schiller'ſchen, das heißt alſo, der nationalen, der einzig wirklichen, einzig möglichen Poeſie. Es iſt die ſchöne Subjectivität, der äſthetiſche Quietismus Goethe's, der in den Romantikern zum Extrem getrieben wird. Lehnt Goethe die Geſchichte nur von ſich ab, ſo ergreifen die Romantiker geradewegs die Flucht vor ihr, ſie vertiefen ſich vorſätzlich in das Unhiſtoriſche, Entlegene, ſie machen, wie Goethe, die Kunſt zur ausſchließlichen Sphäre des Daſeins: aber nicht, wie Goethe, die lebendige, perſönliche, in ihnen ſelbſt verkörperte, ſondern die Kunſt in ihrer Abſtraction von allem realen Inhalt, als ein bloßes Spiel der

Digitized by Google

schönen Form, eine bloße, scheinbare Bewegung, die der Dichter selbst ironisch vernichtet.

Ja wenn schon Goethe die Menge mehr als billig verachtete, wenn wir schon seine großartige, olympische Ruhe wohl ab und zu ein wenig gestört wünschen durch jene Hingabe an die Zeit und die Bedürfnisse der Gegenwart, welche Schillern so liebenswürdig, so hinreißend macht: so ist es bei den Romantikern geradezu Princip, die Menge, als etwas Gemeines, Unverständiges, Unwürdiges, ohne Weiteres zu verachten. Die Kunst, welche Schiller noch zur Lehrerin der Völker, zur Priesterin der Menschlichkeit erheben wollte, ist für die Romantiker etwas Exclusives, Apartes, von dem das dumme Volk, die blödsinnige Masse nichts versteht und auch niemals etwas lernen noch ahnen noch fühlen wird.

Natürlich war eine solche Richtung niemals in Stande, das Theater praktisch zu beherrschen. Nicht bloß die Fähigkeit, auch der Vorsatz, auch der Wille dazu gebrach ihr. Sie wandte sich wie von der übrigen Oeffentlichkeit, so auch von der Oeffentlichkeit der Bühne absichtlich, mit vornehmem Ekel ab; sie klagte laut, daß Iffland und Kotzebue herrschten, aber sie that nichts, diese Herrschaft zu brechen; sie klagte laut über den Verfall der Bühne, aber sie rührte keinen Finger, ihm Einhalt zu thun; sie kritisirte Alles, wußte Alles, wies Allem seine Gebrechen nach, aber außer diesen Klagen, diesen Kritiken und Vergleichen sie selbst leistete nichts. Jene großen, historischen Tragödien, die man uns zur Zeit der Freiheitkriege versprach — ich habe nichts davon gehört, daß sie jemals geschrieben worden wären. Statt dessen schrieb man Literaturkomödien, machte, mitten im Gewühl der bedeutendsten, historischen Ereignisse, unter dem Donner der Kanonen, dem Zusammensturz des deutschen Vaterlandes — machte, sage ich, die erbärmlichen Fehden der Journalwelt, die Streitigkeiten literarischer Coterieen zum Gegenstand seiner Dramen. . . .

Und wenn nun das Publikum diese Dichtungen nicht goutiren wollte, wenn die Theater sich weigerten, diese Produktionen, in denen alle Bedingnisse der Bühne vorsätzlich vernichtet waren, zur Aufführung zu bringen, so dachte man Wunder, was Uebles Einem geschehen

Digitized by Google

ſei, ſo erhob man ein großes Geſchrei über die Verderbtheit des Publikums, über den Verfall des Theaters, und glaubte ſich nun erſt doppelt berechtigt, beide zu verachten.

Selbſt diejenigen Dichter dieſer Richtung, die von der Natur unzweifelhaft zum Drama geboren waren, Männer von bedeutendem, ja außerordentlichem Talent, wie Werner und Heinrich von Kleiſt, gingen der Bühne in Folge ihrer romantiſchen Verkehrtheit verloren: der Eine durch den Myſticismus, welchem er ſich, körperlich wie geiſtig erſchöpft, beinahe vernichtet durch ein maß- und haltloſes ſinnliches Treiben, ſchließlich, dem alten, unfeinen Spruche gemäß, in die Arme warf; der Andere durch die romantiſche Zerfloſſenheit, die — es giebt kein anderes Wort — wahnwitzige Zerrüttung ſeines innern wie äußeren Lebens.

Von da ab wurde es Sitte und Geſetz der deutſchen Dichter, ſich um die praktiſche Bühne gar nicht zu kümmern. Vorſätzlich, mit Schadenfreude überließ man ſie den Sudeleien der Ueberſetzer, den Geſchmackloſigkeiten der Müllner und Houwald, welche die abgeſtandene, blaſirte Zeit, der Eine durch Greuel und Entſetzen, der Andere durch Thränen und weibiſche Rührung wenigſtens äußerlich zu echauffiren ſuchten — oder auch der Fingerfertigkeit eines Raupach, der mit großem mechaniſchem Talent, aber ohne die geringſte poetiſche Wirkung in kürzeſter Zeit ein ganzes Repertoire zu Stande brachte, und der namentlich für unſere Hoftheater, denen er eben loyal genug war, beſonders für das Berliner, die ausſchließliche Lieferung zu beſorgen hatte. — Die Romantiker, wie geſagt, ließen dies alles ruhig geſchehen, ſogar man war ſtolz darauf, man freute ſich darüber, man kam ſich beſſer, vornehmer, poetiſcher vor in ſeiner Iſolirtheit, weil es ſchon als Glaubensbekenntniß galt, daß das deutſche Volk doch im Grunde nichts Beſſeres werth ſei und daß ein Drama, um poetiſch zu ſein, nothwendig auch unaufführbar ſein müſſe. — An dieſem Irrthum ſcheiterten unſere bedeutendſten Talente, ſcheiterte Platen, der, bei aller ſtrengen, klaſſiſchen Form, doch darin weſentlich ein Romantiker war, daß er das Publikum verachtete und ſich auf dieſe Verachtung ſogar noch etwas einbilden konnte; hieran ſcheiterte Immermann, der allzu-

Digitized by Google

lange in der romantiſchen, das heißt unfreien, knechtiſchen Nachahmung Shakeſpeare's gefangen gelegen und den, gerade da er ſich ſelbſt wiedergewonnen und da ſeine köſtliche Dorfſchulzengeſchichte, dieſe Perle unſerer erzählenden Literatur, gleichſam den Frieden geſchloſſen hatte zwiſchen ihm und dem Volk — den, gerade in dieſem Augenblick der ſpäten, aber um ſo ſchöneren, um ſo glücklicheren Reife, wo er ſich gewiß auch der Bühne mit glücklichem Erfolge wieder zugewandt haben würde, ein neidiſcher Tod uns raubte; hieran Grabbe, dieſes äußerſte Zerrbild der Romantik, hieran eine Menge namenloſer, untergeordneter Geiſter, die eine größere Zeit getragen haben würde, die aber jetzt in dem gemeinſamen Irrthum untergingen.

Langſamer und minder in die Augen fallend als dieſer Verfall der dramatiſchen Literatur, wenngleich ebenſo unaufhaltſam wie er, war das Sinken der praktiſchen Bühne. — Die dramatiſche Literatur muß ſich jeden Augenblick neu erzeugen, es müſſen Poeten geboren, Stücke geſchrieben werden. In der Schauſpielkunſt dagegen giebt es eine gewiſſe receptive Technik, ſie braucht nicht jederzeit Neues zu ſchaffen, wie die Poeſie, ſie kann ſich mit der würdigen Darſtellung des Alten begnügen. — So überdauert daher auch die Blüthe des Schauſpiels den Verfall der dramatiſchen Literatur um mehre Decennien. Ja wenn auch die großen Künſtler unter uns ſeltener geworden ſind, wie ehemals, ſo iſt das deutſche Theater doch niemals an glücklichen Darſtellern ſo verarmt geweſen, wie an glücklichen Dichtern. Sogar die glänzendſte Bühne, welche das deutſche Theater überhaupt jemals geſehen, ſo wie einer der größten Schauſpieler, welche es jemals beſeſſen hat, fallen in dieſe Zeit des beginnenden Untergangs: die Bühne zu Berlin unter der Leitung des Grafen Brühl von 1815 bis 1828 und an dieſer Bühne Ludwig Devrient.

Sie erinnern ſich des gemiſchten Zuſtandes, in welchem das Berliner Theater ſich unter Iffland's Leitung befand, und wie Iffland's eigene, proſaiſche Richtung dem ideellen Element der Weimariſchen Kunſtperiode nur halben, nur zögernden Zutritt geſtattete. Die unglücklichen Kriegsjahre von 1806 bis 13 thaten das Ihrige, dieſen Zuſtand ſogar noch zu verſchlimmern. Zwar beſaß die Bühne auch damals

Digitized by Google

noch einen verhältnißmäßig reichen Kreis vorzüglicher oder doch brauchbarer Darsteller, wie die schon genannte Bethmann, Iffland selbst, Beschort, Gern den Vater u. s. w. Allein bei alledem, unter dem Druck der Zeitverhältnisse, entbehrte sie doch des rechten Schwunges, der eigentlichen lebendigen Bewegung; es war ein ehrenvoller Rückzug, welchen Iffland in den letzten Jahren seiner Direction nahm, gleichwohl ein Rückzug.

In diesem Zustande überkam der Graf Brühl die Bühne. Brühl, ein persönlicher Zögling Goethe's, schon als Kind von dem großen Dichter mit Theilnahme und Liebe behandelt und in seine Kunst- und Denkweise eingeweiht, übertrug die Principien der Weimarischen Bühne, das heißt die Principien einer reinen, ideellen Kunstleitung auf das erweiterte Terrain des Berliner Theaters. Die Berliner Bühne unter Brühls Leitung ist als die vollendete, mit größeren Mitteln, in größeren Umfang zur Ausführung gebrachte Wiederholung des Weimarischen Theaters, aus seiner besten und glücklichsten Zeit, zu betrachten. Wenn die Wirkung nicht ganz so rein, der Charakter nicht ganz so streng, nicht ganz so energisch durchgeführt, wie dies in Weimar unter Goethe der Fall gewesen: so messe man die Schuld davon nicht dem Grafen Brühl bei, dessen Auffassung der Bühne immer die großartigste, dessen Wollen immer das reinste, das ästhetisch größte und freieste: man messe die Schuld davon vielmehr dem Umstande bei, daß die Berliner Bühne, auch in dieser ihrer vorzüglichsten, schönsten Zeit, doch immer nur — eine Hofbühne war. Wende man nicht ein, daß das Weimarische Theater unter Goethe doch auch ein Hoftheater gewesen — ein Hoftheater, ohne Zweifel: aber dieser Hof war der Hof Karl Augusts —! Und das ist ein Unterschied.

Dieser Einschränkung ungeachtet (eine Einschränkung überdies, welche Brühl nicht trifft, da es nicht in seiner Macht stand, sie aufzuheben), gebührt ihm der Ruhm, die Berliner Bühne durch den Geist, den er ihr, so viel ungünstigen Umständen zum Trotz, dennoch einzuhauchen wußte, zur ersten Bühne ihrer Zeit erhoben zu haben: dadurch, daß er, wie bereits erwähnt, die Principien der Goetheschen Kunstführung auf das erweiterte Terrain des Berliner Theaters übertrug. Ein

Digitized by Google

sichtbares Zeichen gleichsam, wie dieser Kranz der Ehre nun von Weimar an Berlin übergehen sollte, trat das Wolff'sche Ehepaar, diese Lieblinge und eigentlichsten Schüler des alten Goethe, von der Weimarischen Bühne über an die Berliner. Und wenn es ja eines Gegengewichtes bedurft hätte gegen die vielleicht allzustrenge, die mitunter an das Nüchterne, das Farblose streifende Einfachheit und Mäßigung der Goetheschen Schule, so war gerade der Berliner Bühne dies Gegengewicht in reichstem Maße gegeben in Ludwig Devrient, dem Unsterblichen, Unvergeßlichen! Noch zu Vielen unter Ihnen steht das Bild dieses großen Mannes zu lebendig, mit zu treuen Farben vor der Seele, als daß ich nicht Bedenken tragen sollte, mit flüchtigen, ungenügenden Worten Eigenschaften zu schildern und Eindrücke zu beschreiben, von denen, ihrer Natur nach, auch die genaueste, die vollendetste Schilderung immer nur einen höchst ungenügenden Abriß geben könnte. Ich beschränke mich daher auf die Bemerkung, daß Devrient in seiner unberechenbaren, fast dämonischen Genialität, seinem wüsten, zerfahrenen Wesen, seinen Excentritäten und Capricen die getreue Parallele bildet zu der Literatur seiner Zeit, der irrelichterirenden, excentrischen, dämonischen Literatur der Romantiker, namentlich Hoffmanns, der eben damals der Hauptvertreter der Romantik, der Lieblingsschriftsteller des Tages war und mit dem Devrient bekanntlich auch eine genaue persönliche Freundschaft, eine Folge ihrer geistigen Verwandtschaft, verband.

Zu diesen, gleichsam den Hauptpfeilern der Bühne, den unbestrittenen Koryphäen des damaligen deutschen Theaters gesellte sich, unter Brühls Verwaltung, ein reicher Kranz vermittelnder, unterstützender Talente, von denen (denn mit Absicht beschränke ich mich hier ausschließlich auf Verstorbene) ich nur Lemms Namen in Ihrem Andenken erneuern will. Darstellungen, wie sie damals, in der Vereinigung dieser Talente, von Calderons standhaftem Prinzen (in welchem Wolff die Hauptrolle spielte), dem Leben ein Traum, dem Arzt seiner Ehre, wie sie namentlich von Goethe's Iphigenie und Tasso, sowie, unter Devrients genialer Vermittlung, von den meisten Shakespear'schen Stücken über die damalige Bühne schritten — Darstellungen dieser Art sind auf dem deutschen Theater gewiß niemals in gleicher Vollkommenheit gesehen

Digitized by Google

worden, und iſt es eine Pflicht des Hiſtorikers, ihnen ein dankbares Gedächtniß zu erhalten.

Auch unter der nächſten Intendanz blieb zum Wenigſten ein Nachhall, ein flüchtiger Wiederſchein jener glänzenden Periode. Wie der Brühl'ſchen Devrient, ſo ging ihr (damit ich auch hier der mir auferlegten Beſchränkung treu bleibe) Seydelmann zur Seite: Seydelmann, der, wie Devrient durch ſeinen genialen Inſtinct, ſo er durch Studium und künſtleriſche Reflexion die Elemente einer früheren, großen Periode in ſich verſammelte. — Wenn nichts deſtoweniger das Theater in dieſer Epoche ſich weniger in Einklang mit dem Publikum zu behaupten wußte, wie in der Brühl'ſchen Zeit, ſo lag dies hauptſächlich in dem veränderten Bewußtſein der Zeit überhaupt, und daß, bei dem allmäligen Aufdämmern bedeutender politiſcher Intereſſen, überhaupt keine ſo reine, äſthetiſche Befriedigung mehr möglich war, wie ehemals.

Was dann folgte ... wiſſen wir Alle. Ich fühle um ſo weniger Neigung, es ausführlich zu erörtern, als die jüngſten Schickſale der Berliner Bühne, genau betrachtet, gar keine beſonderen — vielmehr es ſind die allgemeinen Schickſale der deutſchen Bühne. Derſelbe Weg von kurzer Blüthe zu raſchem Hinwelken, ſchmählichem Abſterben, den wir ſo eben am Beiſpiel des Berliner Theaters zurückgelegt — er würde ſich wiederholen in der Entwicklung (Entwicklung in dem Sinne, wie auch Fäulniß eine Entwicklung iſt) ſämmtlicher übriger Bühnen, vorausgeſetzt, daß es überall in meinem Plane gelegen hätte, eine ausführliche Geſchichte der einzelnen Theater zu geben. Ich würde des Wiener Burgtheaters unter Schreivogels, der Dresdner Bühne unter Tiecks Leitung gedenken, ich würde von München und Eßlair, von Hamburg und der Schmidtſchen Epoche, von Stuttgart, Braunſchweig, von Immermann und ſeinem romantiſchen Experiment zu Düſſeldorf, ich würde von der Königſtädter Bühne und den Holtei'ſchen Lieder- und Volksſpielen, von den Wiener Vorſtadttheatern und ihren Dichtern und Komikern, von Bäuerle, Raimund, Neſtroy, ich würde namentlich auch von dem muſikaliſchen Drama, von der Oper und ihren verderblichen Uebergriffen zu ſprechen haben. ...

Zu welchem Zwecke?! da doch das Reſultat überall daſſelbe, der

Digitized by Google

Refrain der nämliche sein müßte: dieser, daß der Glanz unserer Bühne erloschen, die Kraft unserer dramatischen Kunst gebrochen ist!

Ja, sie ist gebrochen: und kein einzelnes Ereigniß, kein Intendantenwechsel, keine Berufung dieses oder jenes Schauspielers, keine Verwerfung oder Annahme eines einzelnen Stückes kann dem deutschen Theater helfen, sondern (und damit am Schluß meiner Vorlesungen lenke ich zurück zu dem Satze, den ich an die Spitze derselben stellte und an dem ich Sie, wie an einem sichern Faden, durch das Labyrinth unserer Theaterzustände zu führen versucht habe) nur eine Erneuerung unseres Lebens selbst kann auch unsre Bühne erneuern! Schon sehen Sie die leisen Anfänge erwachenden politischen Bewußtseins, die seit vier, fünf Jahren die Herzen unseres Volkes durchzittern, von den Anfängen einer neuen dramatischen Dichtung begleitet; das Volk, zurückkehrend zu sich selbst, fängt auch wieder an Interesse zu finden an seinem Theater; die Bühne wird wieder eine Macht, sie wird ein Vorkämpfer der Freiheit und der nationalen Bewegung; es giebt schon wieder Stücke, welche die Nation mit Liebe empfängt und die die Fürsten verbieten. Derselbe Strom geistiger Bewegung, der die Erstarrung unseres öffentlichen Lebens zu lösen verspricht, berührt auch schon in munterm Wellenschlage die Welt des Theaters; auch hier sind wir schon wenigstens so weit wieder, daß wir das Rechte, das Nothwendige wissen und verlangen. — Beiden, Geschichte und Literatur, Bühne und Leben, ist Ein Ziel, Ein Weg gewiesen, beide haben eine Aufgabe zu lösen, einen Feind zu bekämpfen: Staat wie Theater, wenn sie jemals wirklich gedeihen sollen, haben sich zuerst und vor Allem von der Vormundschaft der Fürsten zu befreien. Unsere Geschichte muß aufhören eine Hofgeschichte, unsere Theater müssen aufhören Hoftheater zu sein; beide müssen wiedergegeben werden, dem sie ursprünglich gehören, das sie genährt hat mit seinem wärmsten Blute, seinen edelsten Kräften: dem Volke. — Sind beide auch noch schwach, die Anfänge unsers politischen Lebens sowohl, wie die unsrer wiedererwachenden dramatischen Kunst, mehr guter Wille, als wirkliche Leistung, was thut es? Es sind eben Anfänge, es sind Keime, welche reifen werden, reifen müssen, sobald nur wir selbst nicht müde werden, der größeren Zukunft auch mit kleinen Anfängen bereitwillig vorzuarbeiten.

Digitized by Google

Möge sie denn bald aufgehen, die köstliche, die Sonne der Erfüllung, der Morgen unsrer Freiheit!

Anmerkungen.

Zu pag. 370.: Iffland. Wenige deutsche Schauspieler haben das Glück gehabt, schon bei Lebzeiten der Gegenstand so sorgfältiger dramaturgischer Abhandlungen zu werden und ihre künstlerischen Leistungen von den bedeutendsten Zeitgenossen so gründlich charakterisirt zu sehen, wie Iffland; über keinen daher auch existirt eine so reiche, so werthvolle dramaturgische Literatur, wie eben über ihn. Den Anfang, so viel uns bekannt, machte K. A. Böttiger's „Entwickelung des Iffland'schen Spiels in vierzehn Darstellungen auf dem Weimarischen Hoftheater im Aprilmonath 1796," Leipz. 1796 (als Graf Wodmar in Gemmingens Hausvater, Czar Peter in den Strelitzen, Rechtler im Iffland'schen Scheinverdienst, alter Dallner in Dienstpflicht, Lieutenant Wallner in Stille Wasser sind tief, Treumund in der ehelichen Probe von v. Dalberg, Posert im Spieler, Hofrath Reinhold in den Hagestolzen, Commissär Walmann in der Aussteuer, Oberpriester in der Sonnenjungfrau, Franz Moor, Licentiat Werner im Herbsttag, und — — Egmont); sie ist, mit Johannes Schulze's Aufsatz „über Iffland's Spiel auf dem Weimarischen Hoftheater im Septbr. 1810" (als Graf im Puls von Babo, Langsalm im Wirrwar von Kotzebue, Lear, Kaufmann Herb im Cumberland'schen Amerikaner) und den jüngst erschienenen Erinnerungen von Z. Funk (Bd. II, p. 1—179, wo u. A. folgende Ifflandische Rollen charakterisirt werden: Geiziger von Molière, Antonius in Kotzebue's Octavia, Shylok, Lorenz Stark, Wallenstein, Flappert im argwöhnischen Liebhaber, Amtshauptmann in Elise von Valberg, Wilhelm Tell, Bittermann in Menschenhaß und Reue, Abbé de l'Epée), noch immer das Bedeutendste dieser ganzen Literatur, wenigstens soweit dieselbe panegyrisch ist. Die Polemik ist bekanntlich hauptsächlich durch Tieck vertreten worden, besonders im Phantasus, im dritten Bande, auch in den dramaturg. Blättern. — So vielen und so völlig ausreichenden Beurtheilungen des Künstlers gegenüber, beschränken wir uns daher auf eine kurze Darstellung seines äußeren Lebens; die vorzüglichste Quelle dafür bietet, außer der Selbstbiographie, die jedoch nur bis zum Jahre 1796, bis zur Uebernahme der Berliner Bühne reicht, das eben genannte Funk'sche Buch. — Aug. Wilh. Iffland wurde 1759, der Sohn wohlhabender und angesehener Aeltern, zu Hannover geboren. Seine Theaterleidenschaft, genährt durch die zeitweilige Anwesenheit der Ackermann'schen, später der Seyler'schen Truppe, veranlaßte ihn im J. 1777 das Haus seiner Aeltern heimlich zu verlassen. Er ging nach Gotha, wo Eckhof damals an der Spitze der Bühne stand. Unter seiner Leitung, im Wetteifer mit Beil, Beck u. A. (s. o.), entwickelte er sich rasch zu einem glücklichen und gerngesehenen Darsteller im sogenannten Charakterfach. Schon 1783 wird er als ein „junger Mann von ungemein viel Talenten" gerühmt, „der im Fach der komischen Alten und Karikaturrollen sehr viel

Digitized by Google

leiſtet und der die Gabe beſitzt, in verſchiedenen Rollen den verſtorbenen Eckhof aufs Genaueſte zu kopiren“: ſ. Gallerie von teutſchen Schauſpielern ꝛc. Wien 1783, p. 116; vgl. den Reichardt'ſchen Theat. Kal. von 1779, wo auch ſein Portrait. 1779, nach Auflöſung des Gothaiſchen Hoftheaters ging er nach Mannheim, wo er bis 1796 als Regiſſeur und erſter darſtellender Künſtler, wie auch als Schriftſteller, in zahlreichen und überall beliebten Theaterſtücken, einen ſehr reichen Wirkungskreis hatte. In demſelben Jahre gaſtirte er in Weimar, dann in Berlin. Die Folge dieſes letzteren Gaſtſpiels war, daß man ihm die Direction des Nationaltheaters, die bis dahin, nach Engel's Abgang (1794) von einem Herrn von Warſing geführt worden war, übertrug. In dieſer Stellung, ſeit 1811 mit dem Titel eines Generaldirectors der kgl. Schauſpiele, blieb er bis an ſeinen Tod, der am 22. Septbr. 1814 erfolgte. — Seine dramatiſchen Schriften erſchienen zuerſt geſammelt Leipzig 1798—1802, in ſechzehn Bänden; eine zweite Sammlung erſchien 1807, gleichfalls zu Leipzig. Auch der von ihm herausgegebene Theaterkalender verdient Beachtung: 1807 fgg.; ſ. o. p. 24. Vgl. Gervin. V, 542 fg.; auch Tieck in den dramaturg. Bl. I, 141 fg.

Zu pag. 379: Hoftheater zu Weimar. Es iſt ſehr zu bedauern, daß, ſo viel Enthüllungen über die Glanzepoche Weimar's die Zeit, in Biographien, Briefwechſeln und Memoiren, allmälig auch gebracht hat, doch eine ausführliche und zuſammenhängende Darſtellung des Weimariſchen Theaterlebens noch immer ausgeblieben iſt. Noch ſind Augenzeugen jener köſtlichen Epoche vorhanden, Augenzeugen überdies, deren reiche Kenntniß, deren feiner Geſchmack ſie zu dieſer Aufgabe vollkommen befähigt; möchten ſie doch nicht ſäumen, dieſes Denkmal zu errichten, ehe es auch für ſie zu ſpät! Ueber Mangel an überliefertem Material, die eigenen Erinnerungen aufzufriſchen und zu ſammeln, können ſie nicht klagen; im Gegentheil findet in den verſchiedenen Briefwechſeln, vor Allem dem Goethe-Schillerſchen, ſowie in Goethe's eigenen Werken, ferner in den Journalen jener Zeit, namentlich der Eleganten Zeitung und dem Leipziger Journal für Luxus und Moden, in Vogel's vortrefflichem Buch über „Goethe in amtlichen Beziehungen“ (Jena, 1834), in den „Theaterbriefen“ ꝛc. von Dietmar, Berl. 1834 ꝛc. ſich ein Schatz zuſammengehäuft, der nur der ordnenden, der belebenden Hand bedürfte. Vgl. auch die Skizze in Wachsmuth's Weimariſchem Muſenhof, zu Anfg. — Außer Goethe ſelbſt verdient, beſonders für die Zeit, ehe Schiller dazu trat, das heißt alſo bis gegen Ende der neunziger Jahre, Friedr. Hildebrand von Einſiedel (ſt. als Großherzgl. S. Weimariſcher Geheimerath 1828) beachtet zu werden; ſeine (anonym erſchienenen) „Grundlinien zu einer Theorie der Schauſpielkunſt. Nebſt der Analyſe einer komiſchen und tragiſchen Rolle, Fallſtaff und Hamlet von Shakeſpeare“, Leipz. 1797 enthalten einen Schatz feiner, praktiſcher Bemerkungen, und laſſen intereſſante Blicke thun in die Art und Weiſe, wie das Weimariſche Theater ſich allmälig zu ſeiner Größe heranbildete. — Unter den Skeptikern, deren in der Vorleſung gedacht wird, iſt eine der neueſten und zugleich der bedeutendſten Stimmen die von Holtei, in den Vierzig Jahren, Bd. V, p. 66: einem Buche, das überhaupt für unſere modernen Theaterzuſtände, in den zwanziger und dreißiger Jahren, eine höchſt ergiebige Fundgrube iſt. — Schließlich wenige flüchtige Notizen über die vornehmſten Künſtler der Weimariſchen Blüthezeit. — Graff (J. J. geb. 1769 zu Cöln) debütirte 1759 auf der Bühne ſeiner Vaterſtadt, war dann

Digitized by Google

einige Jahre bei der Bossann'schen Gesellschaft, derselben, aus der sich späterhin (seit 1794) das Dessauische Hoftheater entwickelte: s. Wilhelm Köhler, Zur Geschichte des Dessauischen Hoftheaters, Dessau 1846: womit Z. Funk im II. Bd. der Erinnerungen, in der Biographie L. Devrients, zu vergleichen. 1793 kam Graff nach Weimar, das er nicht wieder verließ. Graff war Heldenspieler; an seiner künstlerischen Ausbildung soll namentlich Schiller lebhaften Antheil genommen haben. Auch war Graff der erste Wallenstein der deutschen Bühne; vgl. Boas' Nachtr. zu Goethe, im dritten Band. — Oels (Karl) geb. um 1780 zu Berlin, seit 1803 Mitglied der Weimarischen Bühne; sein Max Piccolomini, Posa, Egmont, überhaupt alle jugendlich heroischen Rollen, in denen er seine reiche Naturbegabung: eine vorzügliche Gestalt, ein herrliches Organ, geltend machen konnte, werden als vortrefflich gepriesen. Er starb zu Weimar 1833. — Corona Schröter, geb. zu Warschau 1758, war Anfangs Sängerin; erst seit 1779, wo sie, noch unter Seyler, zur Weimarischen Bühne trat, ging sie zum recitirenden Drama, namentlich zu tragischen Rollen über, die sie mit einem seltenen Aufwand von Adel und Würde gegeben haben soll. Goethe's Iphigenie wurde durch sie zum ersten Mal auf die Bretter geführt und zwar in einer Vollendung, wie von Wenigen nach ihr. Sie starb bereits 1803. — Auch Caroline Jagemann, geb. zu Weimar um 1780, war ursprünglich Sängerin und zwar eine höchst vorzügliche; daneben jedoch, eine Schülerin Iffland's und Beck's, unter deren Augen sie 1795 zu Mannheim debütirt, zeichnete sie sich auch in den tragischen Rollen des recitirenden Drama's, als Cordelia ꝛc. aus. Sie lebt, seit Längerem von der Bühne zurückgezogen, noch jetzt, als Frau von Heigendorf, in der Nähe von Weimar. — Ueber das Wolf'sche Ehepaar s. u. p. 405.

Zu pag. 386: Engel. Ueber Engel als Schriftsteller (er hat sich dem größeren Publikum, außer durch zahlreiche populärphilosophische Schriften, besonders durch den Familienroman Lorenz Stark, sowie durch einige zu ihrer Zeit sehr beliebte kleinere Stücke, der Edelknabe, der dankbare Sohn ꝛc. bekannt gemacht) s. Gervinus V, 546 fgg. Seine Ernennung zum Theaterdirector verdankte er ohne Zweifel seinen „Ideen zur Mimik", 1785, in zwei Bänden: einem Werk, in denen die Menge feiner und richtiger Einzelnheiten die Dürftigkeit der zu Grunde liegenden Gesammtanschauung fast vergessen läßt. — Uebrigens war seine Direction nichts weniger als glücklich; weder dem Hofe noch dem Publikum noch auch den Schauspielern selbst vermochte er genug zu thun: weshalb er sein Amt bereits 1794 niederlegte. Vgl. die (allerdings sehr einseitig panegyrische) Charakteristik in Garlieb Merkel's „Skizzen aus meinem Erinnerungsbuche", Riga und Dorpat 1824, p. 307—334.

Ebendas.: das Unzelmann'sche Ehepaar, Czechtitzky, Fleck, Mattausch ꝛc. Karl Wilh. Ferd. Unzelmann, geb. zu Braunschweig 1753, debütirte 1771 bei einer kleinen Truppe im Mecklenburgischen. Nachdem er sodann längere Zei bei der Döbbelin'schen Truppe gespielt, wurde er 1781 für die Dreyersche Unternehmung in Hamburg (Schütz, p. 501 fgg.) engagirt. 1783 ging er nach Berlin zurück, wo er von da an, mit Ausnahme weniger Jahre (1784—1788), in denen er der Großmann'schen Gesellschaft (s. o. p. 265) angehörte, beinahe noch volle vierzig Jahre thätig war. Selbst nach seiner Pensionirung (1823)

Digitized by Google

betrat er noch einige Male die Bühne. Er starb 1832. — Unzelmann wird als einer der genialsten Komiker gerühmt, welchen die deutsche Bühne jemals besessen; er durfte das Außerordentlichste, das Keckste wagen (und zwar er hat es reichlich gewagt), ohne zu beleidigen; selbst seine Unarten und Fehler, verklärt durch den Alles bewältigenden Humor, der in ihm wohnte, gewannen das Ansehn von Tugenden. — Ueber seine Frau, die geb. Flittner, spätere Bethmann s. u. — Czechtitzky (Karl) wurde 1759 zu Trautenau in Böhmen geboren. Er debütirte bei österreichischen Truppen. 1787, nachdem er bereits in Berlin, Königsberg ꝛc. mit Beifall gespielt, gastirte er bei Schröder in Hamburg. Aus dieser Zeit ist ein Urtheil Meyer's, des Biographen Schröder's, über ihn bewahrt, Leb. Schröd. II, 27: „Ausgezeichnet durch körperliche und geistige Vorzüge, theaterfest, lebhaft, witzig, anständig, bekannt mit dem Ton der großen Welt, verständlich und mit einem sprechenden Auge, gab er kalten Rollen Bedeutsamkeit, wohlverhaltner Empfindung Ausdruck, und Bitterkeiten Beziehung. Heimtückische, verstellte Charaktere bezeichnete Niemand sicherer und rascher als er, ohne den Mitschauspieler, der getäuscht scheinen mußte, in Verlegenheit zu setzen, oder dem Zuschauer räthselhaft zu bleiben. Auch seine Fröhlichkeit, selbst wenn sie lärmend ward, blieb ansteckend und gefällig. Aber sogar bei vorgeschrittener Bildung, und neben Mustern die ihm das Gegentheil empfehlen sollen, konnte er nicht über sich gewinnen, ersten Ausbrüchen der Heftigkeit Mäßigung zu gebieten, seine Geberden vor Entstellung, seine Declamation vor rhetorischem Geschrei zu bewahren; und noch weniger war er aufgelegt, irgend eine beklatschte Manier der Wahrheit aufzuopfern. Auch behielt seine Sprache einen Anklang Oesterreichischer Mundart." Hiermit ist Tieck im Phantasus, im dritten Bande p. 513 zu vergleichen. Er war demnächst in Berlin engagirt; doch schon 1795 verließ er die Bühne, angeblich um sich desto ungestörter seiner Leidenschaft für das Spiel, nicht das künstlerische, das Spiel der Bretter, sondern das Kartenspiel zu ergeben; also ein zweiter Borchers (s. o. p. 315). In dieser Misere ist er verschollen. — Franz Mattausch, geb. zu Prag 1767, betrat die Bühne zuerst 1784 zu Bayreuth. In Berlin trat er zuerst 1789 als Don Karlos auf, der auch in der Folge noch seine vorzüglichste Rolle geblieben sein soll. Später zeichnete er sich besonders in Iffland'schen Vätern u. dgl. aus. Man rühmt die Einfachheit und natürliche Kraft seines Spiels. Seit 1827 von der Bühne zurückgezogen, starb er 1833. — Neben diesen wären, wenn es hier auf Vollständigkeit des Einzelnen abgesehen sein könnte, die Frauen Baranius, Schick, beide vornämlich als Sängerinnen glänzend (vgl. Tieck im Phantasus III, 513), Ambrosch u. A. zu nennen. Diese Ausführlichkeit indessen muß den Specialgeschichten einzelner Bühnen überlassen bleiben.

Zu pag. 388: Fleck. Joh. Friedr. Ferd. Fleck wurde 1757 zu Breslau geboren. Sein erstes Debut hatte er in Leipzig, wo er sich namentlich Reinecke (s. o. p. 365) zum Muster nahm. 1779 wurde er Mitglied der Schröder'schen Gesellschaft zu Hamburg, bei welcher Gelegenheit Meyer im Leben Schröder's I, 316 fg. folgendes Bild von ihm entwirft: „Am 20. Mai trat Fleck, welcher bisher bei der Sächsischen Hofschauspielergesellschaft gestanden, als Gloster im König Lear auf. Die Natur hatte Geist und Körper an ihm reichlich ausgestattet. Er durfte sich ihr überlassen, und überließ sich ihr mit beispielloser Sicherheit. Er war bei seinen ersten Schritten auf der Bühne zu Hause, und benahm sich auch

Digitized by Google

ſo. Sein Auge funkelte, ſeine Stimme war tönend und herzergreifend, ſein Körper athletiſch gebildet. Die Tracht der Vorzeit ſtand ihm beſſer als neuere Staatskleider, innere unvergängliche Würde war ihm deutlicher aufgeprägt als äußerer erlernter Anſtand. So hätte das Auge den Helden des Trauerſpiels zu erblicken gewünſcht. Sein Götz, Otto, Carl Moor, Wallenſtein, ſind dem Kenner unvergeßlich. Drollige und treuherzige Alte des Luſtſpiels gelangen ihm nicht weniger. Der Oberförſter in den Jägern, der geadelte Kaufmann, der Schulmeiſter im Geburstage, der Jude Baruch in Dienſtpflicht, gehörten ihm eigenthümlich. In niedrigkomiſchen Rollen machte er die Schleſiſche Volksſprache glücklich geltend. Das Verzeichniß ſeiner glänzenden, trefflich durchgeführten, würde einen großen Raum einnehmen; und wollte man derer erwähnen, in denen er durch geiſtreiche, unvorhergeſehene Züge überraſchte, ſo würden vielleicht alle anzuführen ſein. Er arbeitete nicht in Bruchſtücken. Seine Darſtellung war aus einem Guß, und bildete ein Ganzes; wenn gleich die Form nicht immer ausgefüllt, zuweilen geſprengt war. Er trieb keine Marktſchreierei, heuchelte nicht was er nicht empfand, ſtrebte keinem fremden Muſter nach: aber bis zum Ueberſtrömen voll von ſeiner eignen Anſicht, konnte er die Fluth nicht immer bändigen die über die Ufer trat, oder den Geiſt zügeln, der ſich einer beſtimmten Fährte ergeben hatte. Willkommen war ſein Anblick ſtets, war auch dann noch zu bewundern, wenn man ihm eine andere Richtung gewünſcht hätte. Aber für eigentliches Muſter konnte er nicht gelten. Wer ſich an Kraft und Gluth mit ihm meſſen dürfte, verſchmäht alle Nachahmung. Wem die Natur das Bewußtſein jener verſagt, dem ruft ſie zu, ſich auch ſeiner Kühnheit zu enthalten." Von Hamburg ging er 1783 zu Döbbelin nach Berlin, wo er bis an ſeinen Tod (1801, den 20. Decbr.) blieb. Aus dieſer Zeit ſind Tieck's beredte Schilderungen. Einige Stellen aus dem Phantaſus III, p. 507 fg. ſind im Text der Vorleſung mitgetheilt; ich füge eine andere aus den Dramaturgiſchen Blättern bei, über Fleck's Auffaſſung ſhakeſpearicher Rollen, II, 46 fg. Es iſt vom Lear die Rede: „Fleck hob auf eine wahrhaft wunderbare Weiſe den Humor heraus, ohne welchen Shakeſpeare keinen einzigen ſeiner tragiſchen Charaktere gelaſſen hat. Dieſe ſonderbare Kühnheit, die den meiſten Schauſpielern abgeht, weil ſie es ohne Beruf freilich nicht wagen dürfen, einen Anklang des Komiſchen mit dem Ernſt zu verbinden, und ſelbſt in die Töne der Verzweiflung und des tiefſten Schmerzes eine gewiſſe Kindlichkeit, Naivität, wunderlichen Widerſpruch mit ſich ſelbſt, oder man nenne es, wie man wolle, hineinzuwerfen, dieſes ſeltſame Talent war Fleck's Größe und ihm, ohne Anſtrengung, das natürlichſte. Es iſt nicht zu beſchreiben, was durch dieſe Gabe ſein Macbeth in vielen Stellen, und eben ſo ſein Othello, oder Lear gewannen. Alle jene ſonderbaren Reden und Uebertreibungen, die ja auch oft genug die engliſche ſchwache Kritik angemerkt und bedauert hat, wurden durch Fleck's poetiſche Kraft eben ſo viele Schönheiten: das erſchütterte eben, was manchen dürftig oder überflüſſig ſchien, und dieſer merkwürdige Mann hätte mit Sicherheit den ungefälſchten, ganzen Text des großen Dichters brauchen und uns mehr, wie alle engliſchen Kommentatoren, jene Stellen erläutern können, die auch ein Garrick nicht beachtete, oder anſtößig fand, der ſich überhaupt, in ſeinen Umarbeitungen wenigſtens, nicht als der Künſtler zeigt, der ſeinen verehrten Bühnenvorfahr hinlänglich verſtand." Ueber ſeinen Otto von Wittelsbach ſ. ebendaſelbſt I, 106, ſowie namentlich über den Wallenſtein, eine der letzten, aber auch der größten, der erſtaunlichſten Rollen

Digitized by Google

dieſes Künſtlers: a. a. O. 100—102, womit Z. Funk in den oben erwähnten Erinnerungen II, 129—139 zu vergleichen. — Alles zuſammengenommen, ſtellt es ſich aufs Unwiderleglichſte heraus, daß Fleck von allen deutſchen Schauſpielern derjenige geweſen, welcher, ohne die Vielſeitigkeit eines Eckhof oder Schröder zu beſitzen, dennoch am Erſten verdient, dieſen Unvergleichlichen zur Seite geſetzt zu werden, — der wahre Heros der deutſchen Bühne.

Zu pag. 389: Die Unzelmann. Friederike Auguſte Conradine, geb. Flittner, ſpäter verehlichte Bethmann. Sie war 1760 zu Gotha geboren. Ihre erſte künſtleriſche Erziehung erhielt ſie durch den öfters erwähnten Großmann, mit dem, nach dem Tode ihres Vaters, ihre Mutter ſich in zweiter Ehe vermählt hatte. 1777 betrat ſie die Bühne, Anfangs als Sängerin, bald auch als Schauſpielerin, beſonders in naiven und komiſchen Rollen; ſpäter ging ſie auch zu tragiſchen Darſtellungen über und auch in dieſem Fach mit dem glücklichſten Erfolg: wie es denn überhaupt, nächſt der Henſel, wohl ſelten eine Schauſpielerin gegeben, die ein ſo reiches, ſo mannigfaches Repertoire ſo glorreich beherrſcht hat. 1803 von Unzelmann geſchieden, verheirathete ſie ſich mit dem Schauſpieler, nachherigen Schauſpiel-Director Bethmann. Sie ſtarb als Mitglied der Berliner Bühne, der ſie ſeit 1788 angehörte, im J. 1815. Einige ſehr intereſſante Briefe von ihr finden ſich in dem kürzlich erſchienenen „Krieg, Literatur, Theater" (von Dorow) abgedruckt. — Neben der Bethmann mag hier in zwei Worten gleich noch zweier Künſtlerinnen aus der nachfolgenden Zeit gedacht werden, denen dieſer Platz ſowohl durch ihr Talent wie ihren Ruhm geſichert wird: Frau Hendel-Schütz und Frau Schröder, beide (ſo viel dem Verf. bekannt) noch am Leben, beide der Bühne ſeit Langem entfremdet, beide berühmt genug, als daß nicht ihr bloßer Name jede ausführlichere Notiz an dieſer Stelle erſetzen ſollte.

Zu pag. 397: Das Wolf'ſche Ehepaar. Pius Alex. Wolf, geb. zu Augsburg 1784, kam 1804 zum Weimariſchen Theater, wo er, von Goethe mit Vorliebe gebildet, bald in den erſten Rollen der tragiſchen Bühne, als Hamlet, Oreſt, Poſa, Max ꝛc. glänzte. 1816, zu Anfang der Brühl'ſchen Intendanz, folgte er einem Rufe nach Berlin, wo er bis an ſeinen nur allzufrühen Tod (1828) eine Hauptſtütze der Bühne, der wahre Träger jener von Weimar her verpflanzten idealen Richtung war. — Ihm würdig zur Seite, in derſelben Schule gebildet, wetteifernd mit ihm in dem reinen, großen Stile der Darſtellung, ſtand ſeine Gattin, Amalie geb. Macolmi, früher verehelichte Hecker, geb. zu Weimar 1774. Was ſie in allen erſten Rollen der höheren Tragödie, in allen edlen und idealen Charakteren, als Iphigenie, Clärchen, Maria Stuart ꝛc., ſodann in ſpäteren Jahren in Rollen ſtrengen Stils (Eliſabeth in Maria Stuart ꝛc.) ſowie in Mutterrollen leiſtete, wird noch heut von dem gerührten Zuſchauer in dankbarem Gedächtniß bewahrt. Seit einigen Jahren von der Bühne zurückgezogen, erfreut ſie ſich, im Wiederſchein wohlverdienten und unverwelklichen Ruhmes, eines ſo glücklichen wie ehrwürdigen Alters.

Ebendaſ.: Devrient. Ludwig Devrient, geb. zu Berlin 1784, debutirte 1802 unter dem Namen Herzfeld bei einer kleinen vagabondirenden Truppe in Sachſen. 1805 kam er zur Bethmann'ſchen Geſellſchaft nach Deſſau, von wo er 1809 nach

Digitized by Google

Breslau ging. Hier fing ſein Ruhm an ſich zu entwickeln, ja vielleicht war dieſe Breslauer ſeine vollendetſte, ſeine reifſte Epoche. 1815 kam er nach Berlin, wo er 1832 am 30. Decbr. ſtarb. Auch Devrient entbehrt noch des literariſchen Denkmals, das ihm, dem Genoſſen Eckhoffs, Schröders, Flecks, gebührt. Auch hier iſt das Material dazu reichlich vorhanden, in den Funk'ſchen Erinnerungen II, 217—285, in der Lewald'ſchen Theaterrevue Jahrg. II., in Rellſtab's Blumen- und Aehrenleſe II, 307 fgg. ꝛc. Und in wie Vieler Augen, in wie Vieler Herzen lebt nicht noch der unergründliche, dämoniſche Zauber ſeines Spiels? Möchte ſich dann doch auch hier recht bald die Hand finden, die die zerſtreuten Blätter zum Kranze windet, bevor der Sturm der Zeit die einzelnen verweht. — Lemm (Fr. Wilh. geb. zu Berlin 1782) trat zuerſt auf der Bühne ſeiner Vaterſtadt auf, der er auch während ſeiner ganzen künſtleriſchen Laufbahn angehörte, ohne Unterbrechung, bis an ſeinen Tod (1837). Lemm hatte ſich in der Wolf'ſchen Richtung gebildet; ſeine Darſtellungen (er excellirte beſonders in hochtragiſchen Rollen) waren immer verſtändig, immer ſorgſam, immer von künſtleriſchem Ernſt getragen. Er war vielleicht nur ein mäßiges Genie: aber dafür hatte er auch das Genie der Mäßigung; wie Andere durch Leidenſchaft und ſtarke Empfindung, ſo war Lemm groß durch ſeine Gemeſſenheit, ſeine Würde, das feine und ſorgſame Ebenmaß, die eigenthümliche keuſche Grazie, die ſeine Darſtellungen umſchwebte. In Rollen, wo dieſe Eigenſchaften ausreichten oder wo ſie doch wenigſtens den Mangel anderer verdecken konnten, war Lemm unübertrefflich; ſo ſein Kaufmann von Venedig, ſein Antonio im Taſſo ꝛc. — Ueber Seydelmann genügt es, auf das Rötſcher'ſche Buch, ſowie in Betreff Eßlair's (geb. 1772, ſt. 1844) auf Tieck's dramaturg. Blätter I, 86—104 zu verweiſen.

Gedruckt bei den Gebr. Unger in Berlin.

Digitized by Google

Verbesserungen.

p. 4 Z. 14 v. u. für Messias der Idee lies Messias der Welt.
p. 38 Z. 21 v. u. für Flach lies Slach.
p. 72 Z. 20 v. o. für maginum lies imaginum.
p. 223 in der Inhaltsanzeige sind die Worte: Gottsched's Sammlungen zur Theatergeschichte, wegzustreichen.

Digitized by Google

Digitized by Google

HOME USE
CIRCULATION DEPARTMENT
MAIN LIBRARY

This book is due on the last date stamped below.
1-month loans may be renewed by calling 642-3405.
6-month loans may be recharged by bringing books to Circulation Desk.
Renewals and recharges may be made 4 days prior to due date.
ALL BOOKS ARE SUBJECT TO RECALL 7 DAYS AFTER DATE CHECKED OUT.

JUL 8 1976

FEB 18 1982

RETD MAR 14 1982

LD21—A-40m-8,'75
(S7737L)

General Library
University of California
Berkeley

Digitized by Google

RETURN TO ⟶ **CIRCULATION DEPARTMENT**
202 Main Library

LOAN PERIOD 1 **HOME USE**	2	3
4	5	6

ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS
1-month loans may be renewed by calling 642-3405
6-month loans may be recharged by bringing books to Circulation Desk
Renewals and recharges may be made 4 days prior to due date

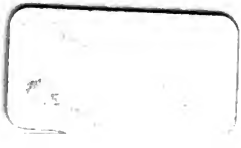
DUE AS STAMPED BELOW

rec'd circ. APR 8 1983

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY
FORM NO. DD6, 60m, 12/80 BERKELEY, CA 94720

Digitized by Google

U.C. BERKELEY LIBRARIES
C035617393



Digitized by Google